

Тема 1. Теория литературы как дисциплина литературоведения.

План:

1. Теория литературы как открытая научная дисциплина. Её ориентация как на многовековые художественные и философские традиции, так и на опыт современных художников слова, критиков, литературоведов.
2. Предмет теории литературы.
3. Структура теории литературы как науки.

Опорные слова: теория литературы, типизация, пафос, правда художественная, иллюзия, литературоведение.

Теория литературы — это мост между литературой и другими областями знания, такими как философия, эстетика и социология. Она помогает нам увидеть, как литература отражает общественные процессы, как она формирует наше мировоззрение и как она взаимодействует с другими видами искусства. Теория литературы — это не только наука, но и искусство интерпретации, которое позволяет нам открывать новые смыслы в знакомых произведениях.

Обобщая опыт мировых художественных процессов, теория литературы как вид человеческого познания стремится исследовать природу духовных и эстетических ценностей (характера, личности, эмоций), выработать правила и законы создания поэтических, прозаических и драматических произведений, объяснить природу тех общественных явлений, которые осваивает и постигает литература в целом. Без теории предмета несуществующего истории. Художник должен использовать общие положения этой науки. Чтобы наслаждаться искусством, нужно быть образованным в эстетике. В этом смысле теория литературы укрепляет и расширяет художественное образование и просвещение общества.

Типизация — это конкретизация литературных архетипов, основное обобщение процесса создания художественных образов и архетипизации. Типизация — это объединение типических черт различных персонажей, найденных автором в реальной жизни, в единый образ персонажа, и одновременно завершение известных автору возможностей реальной характеристики. Мировоззрение автора отражается в

архетипических персонажах, их взаимодействии друг с другом и отношении к ситуации.

Только благодаря решающей роли, которую играют в этом процессе понятия, известные в литературоведении как «типология» и «индивидуализация», можно установить идейно-тематическую основу и воплотить ее в образах и формах. Поэтому эти категории по праву являются важнейшими законами живописного мышления. Под «типизацией» и «индивидуализацией» понимается процесс художественной интеграции и рост подмостков в области литературного познания с помощью абстрактного мышления. Результатом типизации и индивидуализации является образ, тип.

Художник может показать не только типы фигур, но и типичное окружение, типичное поведение и события их жизни. В этом контексте он может говорить и о типах быта, и о типах пейзажей. Вообще говоря, типичное явление - это явление, которое содержит в себе тот или иной основной видовой признак и поэтому может служить выражением многих явлений.

Например, образ так называемого «наполеоновского склада» играет роль во многих французских романах XIX века, которые очень похожи и содержат одни и те же обобщения. Перед исследователем предстает Наполеон мирного времени, которого сменил миллионер Ротшильд. Однако эти персонажи разные, и черты их характера не совпадают. Индивидуализация художественного творчества максимально приближена к самой реальности, то есть к жизни. В науке реальность может быть воплощена только в чистых обобщениях, абстракциях и отвлечениях.

Пафос- это эмоциональное содержание художественного произведения, чувства и эмоции, которые автор вкладывает в свое произведение в надежде, что читатель сможет ему сопереживать. Пафос присутствует в литературных произведениях, воплощающих сильные эмоции автора, и отсутствует в описательных и натуралистических литературных произведениях.

Пафос можно назвать душой произведения, эмоцией, которая пронизывает голос рассказчика и является «невидимой», то есть сопровождает события почти незаметно. (Как и в кино, зритель следит за действием, которое сопровождается мелодией и создает определенное настроение, хотя часто мы этого не замечаем). Анализировать «пафос» произведения-значит определять его «эмоции и ценности», то есть знать, какие установки оно отражает.

Само слово происходит от древней теории красноречия, согласно которой для достижения успеха оратор должен демонстрировать в своей речи возвышенную страсть.

В зависимости от типа эмоций пафос может быть эпическим, героическим, романтическим, сентиментальным, ироническим или юмористическим.

Между этими типами существуют связи, и один тип пафоса может трансформироваться в другой. Самые распространенные связи-героизм и трагедия, сентиментальность и романтика. Героизм часто заканчивается смертью героя, а чуткое отношение к людям иногда перерастает в романтизм. Мы также можем обсудить связь между сатирическим пафосом, который имеет гневный тон, и комедией и юмором, которые представляют собой более мягкий стиль осмеивания с тем, кто изображается.

В современном литературоведении термин употребляется в сочетании «пафос какого-либо произведения» – напр., пафос «Мёртвых душ» и «Ревизора» Н. В. Гоголя (по словам самого автора) – «видный миру смех сквозь незримые ему слёзы».

В античной теории «пафос» считался атрибутом души, способностью чувствовать. В классической немецкой эстетике пафос-это совокупность страстей, определяющих содержание человеческого поведения.

Иными словами, пафос-это эмоциональный фон и страсть произведения. В отличие от идей как мыслей, это эмоции, которые художник передает нам. Без него произведение искусства было бы простым перечислением фактов. Другой вопрос-то, как автор создает этот контекст для нашего выражения.

Понятие художественной правды и художественной иллюзии.

Правда художественная (истина в искусстве) — верное отражение действительности в искусстве, глубокое раскрытие сущности изображаемых явлений с позиций передового мировоззрения, высоких эстетических идеалов.

Философско-эстетическое понимание художественной правды исходит из основного принципа теории отражения о вторичности, обусловленности образов сознания предметами объективной реальности

И. Бабель заметил, что хорошо придуманной истории незачем походить на жизнь: жизнь изо всех сил старается походить на хорошо придуманную

историю. Есть предание о художнике, написавшем цветы столь искусно, что их принимали за живые не только люди, но и пчелы. Они садились на полотно собирать мед. Ну что же, если искусство обманывает пчел, это полбеда, но если людей — беда: оно становится подделкой действительности.

Правда художественная не есть ложь! Это правда вымысла, правда характера героя, истина общечеловеческая, описанная в произведении. То, что нельзя доказать документальным, опытным путем или как-то еще, но то, с чем невозможно не согласиться. Это один из ответов на вечный вопрос, данный в художественном произведении. Действительная правда тоже важна — она реализуется в исторической достоверности, описании деталей, особенностей быта. Художественная правда не столько понимается, сколько ощущается, чувствуется, и адресована она не уму, а душе человека.

«Пире во время чумы» Пушкина на пире присутствуют две женщины: одна из них хрупкая, слабая, а другая суровая, жестокая. Однако при виде страшной телеги с трупами теряет сознание жестокая: «Нежного слабей жестокий, и страх живет в душе, страстями томимой ..» Художественная правда парадоксальна, неожиданна, включает в себя непредвиденное, и поэтому информационно насыщена. Правда искусства всегда удивительна. Искусство просвечивает покровы, раскрывает скрытое, поэтому оно полно «великолепных нелепостей», ожидаемых неожиданностей, волшебства. Художественная правда необязательно похожа на действительность, но глубоко соответствует ее существу.

Иллюзия [лат. Illusio – обман, заблуждение] – искаженное восприятие действительности. В литературе (науке) различают два типа иллюзий. Одни вызываются необычными внешними условиями, при этом сам организм, воспринимающий иллюзии, функционирует нормально. Другие обусловлены патологическими (болезненными) отклонениями в функционировании организма иллюзирующего субъекта. От иллюзий предлагают отличать галлюцинации, которые, в противоположность иллюзиям, возникают при отсутствии внешних объектов (правда, что это такое “отсутствие внешних объектов”, наверное, затруднятся сказать и сами авторы определения).

Предмет теории литературы - **наиболее общие закономерности** литературы и литературного процесса. Этот аспект изучения литературно-художественного сознания, специфичный для теории литературы, обуславливает ее особое, методологическое значение для литературной науки в целом. Опираясь на опыт истории литературы и литературной

критики, накапливая собственный опыт обобщающего освоения литературы многих эпох, теория литературы формирует философские основы литературоведения, уточняет и оттачивает его категориально-терминологический аппарат, отрабатывает принципы анализа и критерии оценки художественных произведений. Определяя уровень развития науки о литературе в целом и способствуя росту ее профессионализма, теория литературы предстает "наукой наук" для всех литературоведческих дисциплин. Будучи направленной к самым общим литературным закономерностям, теория литературы оказывается, соответственно, наиболее строгой и точной среди других литературных наук, вооружая необходимой мерой исследовательской точности и корректности историю литературы и литературную критику в их подходах к произведению, к тем или иным сторонам его содержания и формы, к творчеству писателя, к литературе определенной эпохи, к литературному процессу и т. д. Теория литературы обуславливает, таким образом, совершенствование конкретных методик анализа литературного текста, определяемых историко-литературными или литературно-критическими задачами. Теория литературы актуализирует наиболее существенные проблемы литературной науки на каждом этапе ее развития. Сосредоточиваясь на вопросах, принципиальных для художественного сознания литературы эпохи и его научного осмысления, она, тем самым, способствует интенсивному контакту литературоведческой и философской мысли, выявляет и усиливает особый, эстетико-идеологический характер литературной науки.

Наконец, активность контактов теории литературы со многими - гуманитарными и естественными - научными дисциплинами (искусствоведением, лингвистикой, эстетикой, философией, историей, социологией, психологией, физиологией, информатикой и др.) позволяет ей не терять связей с движением научной мысли времени, включаясь в актуальную для него проблематику решением своих, специальных вопросов.

Овладение теорией литературы требует знания процесса движения эстетической и литературоведческой мысли прошлого и современности. Теоретическая подготовленность литературоведа предполагает освоение и критическую переработку многих, нередко дискутирующих между собой, концепций искусства и трактовок конкретных художественных проблем (позитивистских, формалистических, интуитивистских, структуралистских и т. д.).

Литературоведение – филологическая наука о сущности, происхождении и развитии художественной словесности как вида искусства. Литературоведение – это наука о художественной литературе. Литература как предмет изучения литературоведения обуславливает ряд методологических проблем, которыми занимается наука о литературе: понимание

специфической природы, генезиса, закономерностей исторического развития и общественного значения художественной словесности как вида искусства. Художественное произведение может изучаться имманентно (без привлечения каких-либо контекстов), а также в различных контекстах (лингвистическом, социологическом, историческом, психологическом и т.д.), что порождает разнообразие применяемых методик анализа.

Поскольку предметом изучения литературоведения является художественная литература, и в целом, художественная словесность, необходимо разобраться в понятиях «литература», «текст», «произведение», определив их своеобразие принципов собирания, изучения, классификации материала, а так же методов его изучения.

В переводе с латинского литература означает «буквенность», то есть литература у каждого народа возникала тогда, когда он овладевал письменностью, создавал или заимствовал систему знаков для записи отдельных высказываний или целых произведений. Литература или словесность входит в состав словесной или языковой деятельности человека. Отсюда следует, что литературоведение близко примыкает к лингвистике. Многие проблемы могут быть отнесены как к лингвистике, так и к литературоведению. Однако существуют и специальные вопросы, которые изучаются литературоведением. В практической сфере язык является для нас средством общения и сообщения. В устной речи выражения творятся в процессе произнесения и исчезают после того, как достигли слушателя. Практическая речь, ее характер и форма определяются обстоятельствами, взаимоотношениями и интересами говорящих, степенью их понимания.

Практическая речь неповторима, поскольку неповторимы обстоятельства, сам разговор. Однако существуют изречения, пословицы, поговорки, которые сохраняются и повторяются в нашей речи, не теряя своего первоначального значения. Они имеют фиксированную форму, представляя собой сохраняемые словесные конструкции, закрепленную форму, словесную ткань, систему выражений, - иными словами текст. Если текст закреплен в письменной или печатной форме, мы имеем дело с письменной литературой. Но возможна и устная передача текста, его запоминание, тогда мы получаем устную литературу, то есть фольклор. Таким образом, основными свойствами литературного произведения являются независимость от случайных бытовых условий произнесения речи и закрепленная неизменная форма текста.

Художественная литература – это множество литературных произведений, каждое из которых представляет собой самостоятельное целое. Литературное произведение существует как завершённый текст, написанный на том или ином языке, и является результатом творчества писателя или поэта. Обычно произведение имеет заглавие, а в лирических произведениях его функцию иногда выполняет первая строка. Заглавие – своего рода минитекст, приглашающий к чтению, в котором уже содержится предварительное общее представление о произведении. В состав заглавия входит и имя (псевдоним) автора. Нередко писатели используют псевдонимы не только, чтобы скрыть свое имя, но и из-за желания подчеркнуть какую-то сторону своего творчества, наделяя псевдоним выразительной семантикой. Тогда он становится органичной частью художественного текста и для читателя и для автора. Например, Козьма Прутков (коллективный псевдоним А.К.Толстого и братьев Жемчужниковых), Максим Горький (А.М.Пешков), Саша Черный (А.М.Гликберг), Демьян Бедный (Е.Д.Придворов), Андрей Белый (Б.Н.Бугаев).

Итак, произведение существует как отдельный текст, имеющий границы, заключенный в рамку: начало (заглавие) и конец. Текст воспринимается в линейной последовательности знаков, рамочные компоненты отделяют его от всех остальных текстов. Но у художественного произведения есть и другая рамка. Как единица художественной литературы произведение функционирует как эстетический объект. Чтение текста порождает в сознании читателя образы, представления предметов в их целостности. Именно к этому стремится писатель, создавая произведение, – он превращает слова и фразы в образы. Если это удается автору, то за текстом, за словесной тканью, перед читателем возникает художественный мир произведения (условный, образный), в котором создается новая действительность по законам красоты и гармонии. Произведение, таким образом, имеет двойную рамку: оно существует как условный мир, творимый автором, и отделенный от реальной действительности условностью, и как текст, отграниченный от других текстов.

В общих чертах мы уже можем представить себе, насколько сложен предмет изучения литературоведения – художественная литература – и насколько сложна сама наука о ней.

Литературоведение состоит из трех основных разделов, научных дисциплин: история литературы, теория литературы и литературная критика. Они отличаются друг от друга подходом к изучаемым явлениям художественной

литературы.

История литературы – это наука, занимающаяся исследованием процесса возникновения и развития художественной литературы. Историк литературы изучает памятники фольклора, т.е. устного народного творчества, изучает творчество писателей в хронологической последовательности, чтобы постичь процесс развития литературы одного, нескольких народов, всей мировой литературы.

Творчество писателя – это совокупность всех созданных им литературных произведений, и историк литературы исследует не только творчество писателя в целом, но и каждое созданное им произведение, а также циклы произведений разных жанров. Кроме того, он занимается изучением процессов взаимосвязей, взаимовлияний ряда национальных литератур. Его интересует литературное произведение как неразложимое, целостное единство, как индивидуальное и самоценное явление в ряду других явлений. Изучая отдельные стороны произведения, он стремится раскрыть его как целостность. Освещая произведение исторически, историк литературы тем самым устанавливает связи между литературными явлениями и определяет их значение в эволюции литературы. В поле зрения историка попадают группировки литературных школ и стилей, их смена, значение традиции в литературе и степень оригинальности отдельных писателей и произведений. История литературы является отраслью общей истории культуры.

Теория литературы – дисциплина, которая систематизирует понятия о специфике художественной литературы, об особенностях ее содержания и формы в их историческом развитии, о целостности художественного произведения и его функционировании, о закономерностях литературного процесса.

Теория литературы подвергает литературные явления обобщению, то есть рассматривает их не в своей индивидуальности, а как результат применения общих законов построения литературных произведений. Каждое произведение сознательно разлагается на его составные части, различаются приемы его построения. Каждый прием изучается с точки зрения его художественной целесообразности, то есть анализируется, зачем применяется данный прием и какой художественный эффект им достигается.

Таким образом, теория литературы – это наука, исследующая 4 круга проблем:

1. Она выявляет специфические свойства художественной литературы как словесного вида искусства, занимается сопоставлением художественной литературы с другими видами искусства;
2. Исследует закономерности литературного процесса, становления и развития методов и направлений, систем литературных жанров, законы литературного развития;

3. теория литературы определяет связи художественной литературы с жизнью общества, проблемы народности, национального и интернационального, проблемы соотношения мировоззрения и метода писателя и др.;

4. теоретики литературы определяют приемы и принципы научного изучения произведений.

Литературная критика – это наука, обращенная к современному литературному процессу. Слово «критика» происходит от греческого «критикос» - «судящий».

Литературный критик интерпретирует, то есть анализирует, изучает только что вышедшее литературное произведение, дает ему оценку, определяет его место и значение как в творчестве писателя, так и в литературном процессе его народа, и в современном литературном процессе. Литературный критик влияет на судьбу литературного произведения, на формирование эстетических вкусов читателей, но для этого он сам должен быть высоко эрудированным в области истории и теории литератур разных народов, обладать эстетическим чутьем, отличаться гражданским мужеством.

Все три основные научные дисциплины, составляющие литературоведение, тесно связаны между собой. Историк литературы пользуется приемами анализа, разработанными теоретиками. Теоретики

литературы делают свои выводы, обобщения на основе глубокого изучения национальной литературы. Для литературного критика необходимо знание истории и теории литературы.

II. Вспомогательные науки – ряд научных дисциплин, помогающих литературоведу в его научной работе, в экономии времени, облегчении поиска необходимой литературы. К вспомогательным наукам относятся: библиография литературоведения, историография литературоведения, текстология с атрибуцией, палеография (от лат. «древний»).

- 1) **Библиография** (от греч. «библио» - книга, «графо» - «пишу», то есть «описание книг») занимается систематизацией, упорядочением художественной и литературоведческой литературы. С этой целью в библиотеках создаются каталоги, алфавитные и систематические, публикуются библиографические справочники, указатели, «летописи» журнальных и газетных статей, в которых сообщаются фамилии авторов, названия вышедших за последнюю неделю книг и статей в центральных и местных издательствах по разным отраслям знаний, в том числе и по филологическим наукам.

В библиографических справочниках и указателях, которые издаются в виде книг, есть сведения о типах изданий произведений писателя.

Известны издания двух типов: массовые и научные. Массовые издания предназначены для широкого круга читателей, содержат только художественный текст и иногда небольшую вступительную статью.

- 2) **Историография литературоведения** – это история литературоведения и его основных разделов, т.е. история теории литературы, история истории литературы, история литературной критики.

В каждой серьезной научной работе обязательно содержится историографическое введение. В нем исследователь кратко характеризует основные работы своих предшественников по избранной теме и таким

образом обосновывает новизну, важность своей работы, определяет её задачи.

Текстология – это наука о художественном тексте, о выявлении подлинного, канонического текста, наиболее соответствующего воле автора. Текстологи освобождают текст от искажений, опечаток, цензурных сокращений и восстанавливают подлинный текст. Работа текстологов незаменима при подготовке текста и печати. К текстологии примыкает наука атрибуция.

Атрибуция – это наука по определению автора анонимных и псевдонимных произведений (Вольтер – Фатима; Аврора Дюдеван – Жорж Санд).

Палеография – это наука о древних рукописях. Она чем-то похожа на текстологию, но палеограф имеет дело с рукописными текстами, в которых многое изменялось самими переписчиками. Палеографы освобождают такие тексты от искажений переписчиков.

В последние десятилетия всё большее применение в литературоведении находят точные методы анализа литературных явлений (математический, аналитический методы), с помощью машин возможно выполнение ряда основных и вспомогательных литературоведческих задач. С помощью ЭВМ проводится анализ повторяющихся явлений в стихотворных произведениях и произведениях устного народного творчества. С помощью ЭВМ ускоряется во много раз работа по составлению библиографических справочников, указателей, осуществляются социологические исследования популярности литературных произведений, решаются также некоторые текстологические задачи.

Литературные роды и принципы разделения на них литературы.

Литературу сложно разделить на группы. С древности уже вырабатывались определенные принципы, по которым литература делилась на несколько частей. Понятие литературного рода возникло в античной эстетике, в сочинениях Платона и Аристотеля. Далее, с увеличением

количества литературных произведений возникла потребность изменить принципы деления на литературные роды.

В 18 веке Гегель дал лучшие принципы разделения литературы: эпос – представление объективности в ее объективности, лирика – представление субъективности, внутреннего мира, драма – изложение, связывающее оба предшествующих рода в новую целостность, в которой мы имеем объект раскрытия и внутреннюю жизнь индивида. Эпос и лирика противопоставлены друг другу, а драма – синтез эпоса и лирики. Это представление стало традиционным до наших дней. В реальной жизни драма отодвигается на второй план. Литература – один из способов раскрытия человеческого духа. Литература – не спонтанное выражение, а представление в виде, обретшем свою форму. Учитывая это, Гегель пересмотрел и уточнил свою формулировку. С точки зрения действия Аристотель был прав: - автор – наблюдатель со стороны – эпос – внутренние переживания автора – лирика – соединение непосредственной демонстрации действия, которое происходит на сцене (все определяется словами) и прохождение сюжета сквозь личность актера (объективность действий и субъективность переживаний) – драма.

Нельзя четко определить, что субъективно или объективно. Позиция автора всегда субъективна, порождена худ. Воображением. «Объективная» реальность – реальность не мира, а худ. Произведения. Может существовать отдельно от автора – иллюзия, заставляющая нас представлять мир отдельно. Вторая иллюзия – мир изображается через внутреннее восприятие героя (лирич.). Возможны варианты, когда автор переселяется в душу героя, изображает героя в качестве себя самого (С.Есенин «О Москве»). Это достаточно обычная вещь в лирике 20в. Проблема взаимоотношений героя и автора существует постоянно. В драматических произведениях все четко и ясно. Существует точка зрения, что есть четвертый род литературы – сатира. Это исходит из того, что есть важные вещи, которые нужно сохранить, чтобы не вычеркнуть из лит-ры (как в сталинские времена). Но никаких доказательств этому не было приведено.

Содержание понятия «эпос» в науке о литературе. Образ автора (повествователя) как выразительное начало эпического произведения. Пространство и время в эпосе. Жанровая систематизация эпоса.

Изобразительные средства эпоса. Принципы сюжетопостроения эпического произведения.

Эпос – от греческого «слово». Объективный повествовательный род литературы. Сначала возник эпос как жанр народно-героического сказания: саги, притчи, былины, эпические песни, предания, богатырские сказки, народно – героические повести. Существовал до эпохи Возрождения. В последние 3 века, когда происходит поворот к человеку как личности (примат личности над коллективом) начинает выделяться эпос как род литературы в нашем современном понимании.

Носитель речи сообщает о прошедшем действии или вспоминает. Между ведением речи и событием сохраняется временная дистанция. Речь ведется от повествователя, который может становится рассказчиком (Гринев у Пушкина). Это — весьма специфическая форма художественного воспроизведения человека. Повествователь является посредником между изображенным и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и событий. Речь повествователя обладает не только изобразительностью, но и выразительной значимостью; она характеризует не только объект высказывания, но и самого говорящего.

Наиболее распространенная форма эпического повествования — это рассказ от третьего лица. Но повествующий вполне может выступить в произведении как некое «я». Таких персонифицированных повествователей, высказывающихся от собственного, «первого» лица, естественно называть рассказчиками. Рассказчик нередко является одновременно и персонажем произведения (Максим Максимыч в повести «Бэла» из «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, Гринев в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, Иван Васильевич в рассказе Л.Н. Толстого «После бала», Аркадий Долгорукий в «Подростке» Ф. М. Достоевского).

Эпос максимально свободен от освоения пространства и времени. При этом они не знают ограничений в объеме текста.

Эпическое произведение может «вобрать» в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь иному виду искусства. При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению во внутренний мир человека

Характеризует не только героя, но и носителя речи (художественную речь складывают: авторское повествование, авторское описание, авторское рассуждение, монологи и диалоги действующих лиц). Эпос – единственный род лит-ры, показывающий не только то, что герой делает, но и как он думает. Внутренние монологи – сознание героя. Большое значение имеют портрет и пейзаж – детализация. Не настаивает на условности происшедшего. В узком смысле эпос – героическое повествование о прошлом. Дошел в виде эпопей («Илиада» и «Одиссея»), саги – скандинавский эпос, короткие эпические песни – русские былины.

Эпос как род литературы включает в себя как короткие рассказы (средневековая и возрожденческая новеллистика; юмористика О'Генри и раннего А.П. Чехова), так и произведения, рассчитанные на длительное слушание или чтение: эпопеи и романы, охватывающие жизнь с необычайной широтой. Таковы индийская «Махабхарата», древнегреческие «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Унесенные ветром» М. Митчелл.

Лирика как род литературы. Предмет изображения лирики. «Понятие лирического героя» Основные качества лирики. Суть лирического конфликта. Изобразительные и выразительные средства лирики. Главное в лирике – это эмоционально окрашенные размышления и описания. Главный объект художественного познания в лирике – это характер самого носителя речи, его внутренний мир, эмоциональное отношение к жизни. Лирика – (от лира – муз. Инструмент) род литературы, в котором важен не объект, а его состояние и процесс речевого общения. Если для эпоса характерна сюжетность и наполненность событиями, то лирика характеризуется впечатлениями, ассоциациями – экспрессивность. В древнегреческой лит-ре в эпосе – созерцание, в лирике человек отдается внутренним переживаниям, в драме вступает в конфликт. Далее – взаимопроникновение. В романе могут

свободно сочетаться разные роды литературы. Для европейской лирики характерно соединение объекта и субъекта в одном лице.

Центральный персонаж лирического произведения – сам автор и его переживания. Поднимаются вечные темы любви, смерти, красоты, смысла жизни. Изображение внешнего мира служит для самовыражения героя, когда отсутствует прямо выраженное «я» автора. Лирические сказания имеют различные формы:

- автопсихологическая лирика – предметом является внутренний мир героя, лирический герой совпадает с автором. Речь ведется от первого лица – монолог;

- ролевая лирика – лирический герой не совпадает с автором, речь ведется от лица выраженного в тексте персонажа. – медитативная лирика – эмоционально насыщенное раздумье о чем-либо (лирика чувства, лирика мысли, лирика описания и лирика повествования). Также лирическое сказание может быть в форме диалога героев, обращения к неопределенному лицу, чувства сквозь сюжет (баллада).

Лирика классифицируется по жанрам и темам. Жанр – исторически сложившаяся тема. По жанрам лирика делится на:

- принадлежащую к разным родам литературы (эпическая, драматическая лирическая)

- в рамках родов по эстетическому качеству (любовная, сатирическая, лирическая)

- (медитативная лирика) -жанровая разновидность, родственная философской лирике, но с ней не сливается, стихотворения – созерцание, направленное на понятие закономерности бытия.

В России появляется в начале 19в. Моду вытесняют элегии (медитативная лирика). Развитие медитативной лирики – отказ от созерцательности к философским размышлениям. Тематическая классификация лирики носит условный характер, отражает не эстетический смысл произведения, а служит лишь примером, отправной точкой для анализа:

- 1) В народном творчестве – по функции – напевы (свадьба, похороны);
- 2) В античной лит-ре – по характеру исполнения – хоровая и индивидуальная (дифирамб, элегия);
- 3) В литературе классицизма и эпохи Возрождения – по социальной предназначенности;
- 4) Лит-ра 19 в. – оды.

Верх развития лирики – античная поэзия (Сафо). К.18-н.19в.-осмысление, связанное с расцветом романтизма. На первом плане субъективное понимание мира. В к.19-н.20в. лирика перестала отождествляться с поэзией. Этому способствовало появление «гибридов» - лироэпич. Поэмы, лирическая проза. Лироэпический жанр – сюжетное представление о событиях в сочетании с медитативными рассуждениями («Мертвые души»), часто прямое участие автора в сюжете («Анна Снегина»). Лирическая проза отличается от эпоса определенностью выраженности фабулы и большое число перипетий, от лирики – субъект и выразительность деталей, лейтмотив.

Лирике характерна напевность и музыкальность. Опирается на ассоциации, дополнительные интонации и смысловые оттенки. Способна

передавать сложные душевные состояния. На первом плане – нечеткие мерцающие образы, зыбкие речевые конструкции. Подключает к образному мышлению. В основном – стихотворные произведения. Часто интонации перемещаются в акустическую сферу, значения слов размываются. Лирические высказывания тяготеют к афористичности. В лирике в силу субъективности не важно где, что и когда произошло, а важен отпечаток в душе автора. Пространство и время не имеют значения.

Термин «лирический герой» введен Ю.Н. Тыняновым в 1921 году, и под ним понимается носитель переживания, выраженного в лирике. «Лирический герой – художественный “двойник” автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики) как четко очерченная фигура или жизненная роль, как лицо, наделенное определенностью, индивидуальностью судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира».

Лирический герой: образ поэта в лирике, один из способов раскрытия авторского сознания. Это своеобразный художественный «двойник» автора-поэта.

Драма как род литературы. Словесные действия героев как доминирующее начало в драме. Специфика драматического рода литературы. Принципы сюжетной систематизации драматических произведений.

Из всех драматических жанров драма – самый разнообразный по тематике, отличающийся большой широтой изображаемых жизненных конфликтов.

Драма (drama /греч./ – действие) – один из трех родов литературы, наряду с лирикой и эпосом, написанный в диалогической форме и предназначенный для сценического воплощения. Драма принадлежит и театру и литературе; являясь первоосновой спектакля, она одновременно воспринимается и в чтении. Драма сформировалась на основе эволюции театрального представления: выдвижение на первый план актеров, соединяющих пантомиму с произносимым словом, знаменовало ее возникновение как рода литературы. Драма предназначена для коллективного восприятия, потому тяготеет к наиболее острым общественным проблемам,

ее основа – социально-исторические противоречия, извечные, общечеловеческие антиномии.

Пафос драматизма, которым пронизана драма, порождают столкновения персонажей с такими силами жизни, которые противостоят им извне. Однако конфликт в драме может быть также очень серьёзным и острым и может приводить к страданиям, а иногда и к гибели героев. Внутренний мир героя драмы, при всей его возможной напряжённости, противоречивости, всё же не заключает того состояния неразрешимой внутренней борьбы, которое свойственно трагическому герою. Гибель героя в драме, в этом отношении, неравнозначна смерти трагического героя. Конфликты в драме бывают национально-историческими и социально-бытовыми. Также бывают романическими. Драмы с социально-бытовыми конфликтами заключают в себе, подобно романам, развитие характера героя в его столкновении со средой.

Драматургический конфликт проистекает из столкновения антагонистических сил драмы. Будучи основой и движущей силой действия, конфликт определяет главные стадии развития сюжета: первоначальная бессобытийная ситуация – экспозиция, событие, способствующее зарождению конфликта – завязка, событие, знаменующее наивысшее обострение конфликта – кульминация, событие, разрешающее конфликт (не всегда обязательное) – развязка.

Исход конфликта неизбежно связан с пафосом произведения: он может быть комическим, т.е. примирительным или трагическим, когда ни одна из сторон не может пойти на уступки, не понеся урона (и так далее в зависимости от эстетической специфики пафоса).

С чисто литературной точки зрения драма в сущности и есть эпическое произведение – роман, повесть, в котором есть только одна особенность – драма лишена речи повествователя. В драме решающее значение имеют высказывания персонажей, которые знаменуют их волевые действия и активное самораскрытие характеров. Повествование (введение в пьесу авторского голоса, сообщения вестников, рассказы персонажей о

происшедшем ранее) является подчиненным, а то и вовсе отсутствует. Произнесенные действующими лицами слова образуют в пьесе сплошную линию, подтвержденную действиями. Речь в драме двунаправлена: персонаж вступает в диалог с другими персонажами (диалогическая речь) или же апеллирует к зрителям (монологическая речь). Речь в драме предназначена для произнесения в широком пространстве театра, рассчитана на массовый эффект, исполнена театральности, т.е. определенного рода условности.

Драма – литературный род, принадлежащий одновременно двум искусствам – театру и литературе. Теоретическое осознание жанра драмы происходит во второй половине 18 века. В современном театрально-драматическом репертуаре драма – ведущий жанр. Но, прежде всего, драма создавалась для сценической постановки.

Контрольные вопросы:

1. Дайте определение термину «литературоведению».
2. Что является предметом литературоведения?
3. Какова структура литературоведения как науки?

Список литературы:

1. https://eor.dgu.ru/lectures_f/%D0%9A%D1%83%D1%80%D1%81%20%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%B8%20%D0%BF%D0%BE%20%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B8/%D0%9B%D0%B5%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F%201.htm
2. <https://studfile.net/preview/4343101/>
3. <https://studfile.net/preview/7721157/page:2/>

Тема 2: Сущность искусства. Литература как вид искусства.

План:

1. Многозначность слова «искусство».
2. Эстетическая сущность искусства.
3. Отличие эстетического от утилитарного, гедонистического, логического, этического.
4. Искусство как творческая деятельность.
5. История осознания творческой природы искусства.
6. Литература и коммуникация. Литература как искусство слова, её место в ряду искусств.

Опорные слова: искусство, слово, эстетика, творческая деятельность, коммуникация.

Одна из главных проблем в общении между людьми заключается в том, что слова часто имеют несколько значений. Например, в словаре современного русского языка для обычного глагола «стоять» указано целых семнадцать значений, каждое из которых может включать разные оттенки: «находиться на ногах», «быть установленным», «быть неподвижным», «не работать», «временно располагаться», «занимать боевую позицию», «защищать», «стойко держаться в бою», «существовать», «быть в наличии», «удерживаться» и так далее. Прилагательное «новый» имеет восемь значений, включая «современный», «следующий», «незнакомый» и другие. Когда мы говорим о «новизне», не всегда ясно, о каком именно её аспекте идет речь: может, это радикальное отступление от старой традиции, а может, просто косметическая адаптация к изменившимся условиям. Такая неопределенность в значении слова «новое» может приводить к недоразумениям. Примером служит рассуждение, превращающее новатора в консерватора: «Он поддерживает всё новое; а новое — это, как известно, хорошо забытое старое, значит, он поддерживает всякое хорошо забытое старое».

Искусство с древности служило универсальным способом выражения духовного опыта, особенно эстетического, и является одним из важнейших компонентов культуры, наряду с религией. В европейской традиции искусство стало центральным объектом эстетики как науки, и термин «искусство» стал одной из ключевых категорий в эстетической теории. Однако искусство не ограничивается лишь эстетической сферой. Исторически оно выполняло и другие функции в культуре, такие как религиозные, политические, терапевтические, гносеологические и этические. Несмотря на это, эстетическая сущность искусства всегда оставалась его основой.

Искусство привлекало внимание эстетики как науки прежде всего из-за его роли как эстетического феномена. Но поскольку искусство выполняет также внеэстетические функции, которые в последние века стали преобладать, нужно учитывать и эти аспекты, хотя они не относятся к сущности искусства. Именно благодаря этим функциям искусство поддерживается обществом и государством.

Эстетическая сущность искусства

Эстетика как наука исследует понятие «эстетического», которое выражает особый духовно-материальный опыт человека, направленный на восприятие внешней реальности. Этот опыт состоит в неутилитарных отношениях между субъектом и объектом, результатом которых становится духовное наслаждение, которое сопровождает процесс эстетического опыта. Оно не является целью этого опыта, но свидетельствует о том, что состоялся акт эстетического восприятия.

Сам акт эстетического опыта может быть либо чисто духовным, как в случае созерцания объекта, существующего вне субъекта, либо духовно-материальным, когда идет речь о материальной реализации эстетического опыта, например, в искусстве. В искусстве эстетическое созерцание может предшествовать творческому процессу или происходить одновременно с ним.

Духовное или эстетическое наслаждение, которое переживает субъект, является не целью эстетического опыта, а подтверждением глубинного контакта субъекта с той реальностью, которая скрыта за объектом эстетического восприятия. Это состояние, когда человек через эстетическое переживание отрывается от утилитарной сферы и стремится к чистой духовности, достигая в момент озарения или катарсиса единения с универсумом или Богом. Стремление к этой абсолютной полноте бытия и

является высшей целью эстетического опыта, который может быть осмыслен как метафизическая основа всей эстетики.

Эстетическое наслаждение возникает лишь тогда, когда происходит глубокий, невыразимый словами контакт между эстетическим субъектом и Универсумом, а именно с его трансцендентальными основами через посредство эстетического объекта. Этот контакт происходит на духовно-онтогносеологических уровнях бытия и знания и может быть представлен как открытие неких «окон» или «проходов» для субъекта, через которые он получает доступ к основам Универсума. Эстетический опыт заключается в реальном, а не иллюзорном, единении с этими основами в процессе восприятия или творчества, при котором сохраняется личностное самосознание. В результате такого органического единства с Универсумом человек переживает высшее духовное наслаждение, ощущая свою причастность к полноте бытия. Этот тип отношений между субъектом и объектом, который называется эстетическим, и является основным объектом эстетики, а также одной из универсальных сущностей человеческой культуры.

Следует понимать, что здесь описан идеальный образ эстетического опыта. На практике существует бесконечное множество ступеней эстетического восприятия, которые зависят от самого эстетического объекта (будь то природный объект или произведение искусства), от субъекта, а также от конкретной ситуации акта восприятия или творчества. В искусстве этот процесс особенно ярко проявляется.

Эстетическое, таким образом, означает реальную связь человека с объективным Духовным через оптимальное, творческое выражение себя в материальном мире. Более того, оно подтверждает целостность Универсума и человека как его неотъемлемой части, в единстве духовных и материальных основ.

Именно отсюда становится понятна уникальная роль искусства как эстетического феномена в культуре и жизни человека. С древности человечество интуитивно ощущало этот глубокий смысл искусства, но долгое время не могло его точно выразить. Этот смысл как бы ускользал от дискурсивного, поверхностного осмысления. В качестве примера можно привести несколько моментов в истории новоевропейской эстетики, где искусство воспринималось как нечто эстетически значимое.

Историческое становление понятия

В эпоху итальянского Возрождения происходит слияние неоплатонических и христианских взглядов на искусство, что происходит на фоне секуляризации культуры, роста интереса к науке и расцвета искусств, отделяющихся от Церкви. В это время активно развивается теория искусства, в которой выделяются отдельные виды искусств, целью которых становится создание или изображение красоты, возбуждение эмоциональных впечатлений и выражение эстетического опыта. В результате в искусстве начинают выделяться такие направления, как поэзия, литература, живопись, музыка, архитектура, скульптура, которые объединяются общим стремлением к созданию эстетического наслаждения. Искусство начинает отличаться от науки и ремесла, и его сущностью становится эстетическая специфика. К середине XVIII века термин «изящные искусства» (*les beaux arts*) закрепляется в европейской культуре благодаря исследованиям Ш. Батё, который разделил все виды искусства на три группы: 1) утилитарные искусства, служащие для пользы человека (ремесла); 2) искусства, нацеленные на удовольствие и радость (музыка, поэзия, живопись, скульптура, танец), которые он называет изящными; 3) искусства, сочетающие пользу и удовольствие (ораторское искусство и архитектура).

С этого момента термин «искусство» начинает устойчиво ассоциироваться с «изящными искусствами», целью которых становится выражение эстетического, то есть стремление к прекрасному, возвышенному и достижению эстетического наслаждения. Кант описывал эти искусства как «игру», то есть деятельность, которая приятна сама по себе, без какой-либо утилитарной цели. Он подчеркивал, что цель изящных искусств — это «чувство удовольствия», которое может быть связано как с восприятием, так и с познанием. Кант видел «познание» искусства как «прозревание», как откровение, через которое раскрываются трансцендентальные идеи, недоступные концептуальному познанию. Хайдеггер и другие философы XX века развивали эти идеи, подчеркивая, что искусство открывает скрытую сущность мира через акт творческого восприятия.

Ф. Шеллинг, завершая свою философскую систему, по-новому интерпретировал идеи неоплатоников, утверждая, что искусство и философия — это два пути созерцания Абсолюта: для философии Абсолют является первообразом истины, а для искусства — первообразом красоты. Искусство отображает невидимые формы вещей, стремясь выразить метафизические

идеи. В творческом процессе художник объединяет сознательную и бессознательную деятельность, что позволяет выразить то, что невозможно выразить другими средствами.

Эти идеи были развиты в эстетике романтизма, где искусство считалось путем к Бесконечному, и все виды искусства (поэзия, музыка, живопись) объединялись в поиске этого Абсолюта. Гегель, в свою очередь, определял искусство как форму самовыражения абсолютного духа, а эстетику — как философию искусства, изучающую его форму и цель. Он предложил диалектическое понимание идеала в искусстве, где форма и содержание должны быть в гармонии.

Гегель выделил три стадии развития искусства: символическую (когда идея еще не обретает формы), классическую (когда форма и идея соответствуют друг другу), и романтическую (когда искусство освобождается от форм и переходит в философию и религию). В своей «Эстетике» Гегель завершил метафизическую философию искусства, который в XX веке был продолжен в философии Хайдеггера и герменевтической эстетике Гадамера. Хайдеггер рассматривал искусство как способ открытия глубинной сущности вещей, а Гадамер подчеркивал значение рефлексии и интерпретации в искусстве.

Таким образом, в XX веке традиции классической немецкой эстетики, начавшиеся с Канта и Гегеля, продолжались, несмотря на маргинальность, и оказали влияние на богословскую эстетику и современное восприятие искусства.

Феномен искусства.

Суть классической новоевропейской концепции искусства заключается в миметическом подходе, где искусство рассматривается как способ выражения красоты, которая представляет собой уникальную форму знания, недоступную для вербализации. В этой парадигме произведения искусства не являются результатом прямого божественного творения или природных процессов, а являются человеческим трудом, созданным на основе принципа подражания (в различных историко-эстетических трактовках: выражение, отражение, копирование) существующей реальности — будь то

божественная, метафизическая, духовная, природная или социальная. Художественные образы, как правило, служат для глубокого понимания сущности изображаемых объектов, которую невозможно постигнуть другими способами. В европейской традиции истина всегда связывалась с понятием красоты, и поэтому искусство в конечном итоге понималось как выражение или создание красоты, дарующей эстетическое наслаждение. Как писал Рихард Гаманн, «суть изобразительного искусства заключается в том, чтобы облегчить восприятие мира или даже осуществить его». Эта идея применима ко всему искусству в целом.

Новоевропейские теоретики искусства уделяли большое внимание вопросам, связанным с художником, его целями и назначением, а также месту и функциям искусства в жизни людей. Эти вопросы рассматривались в широком диапазоне значений. Художник воспринимался как мастер, обладающий навыками для создания объектов по определённым правилам; как посредник божественного вдохновения, через которого высшие силы создают необходимое человечеству на определённом этапе его истории; как гениальный творец, который, проникнув в высшие сферы бытия, трансформирует полученные знания в уникальном и неповторимом внутреннем мире; как художник, создающий свои собственные художественные миры, доступные только посвящённым; и как мудрое существо, осознающее и изображающее социальную реальность, стремясь через свои работы воздействовать на нравственное, религиозное или политическое совершенствование человека и общества. В этом контексте художник часто становился выразителем идеологий или взглядов социальных институтов, партий, религиозных, политических и философских направлений. Кроме того, художник часто рассматривался как тот, кто передает свои личные чувства, переживания и эмоции, оказывающие влияние на эмоциональное восприятие зрителей.

Основным содержанием искусства, несмотря на разнообразие его функций, обычно являлся эстетический опыт, который на протяжении долгой истории эстетики ассоциировался с красотой, прекрасным и идеями возвышенного. Отсюда возникло важнейшее понятие в новоевропейской эстетике: «изящные искусства» = «прекрасные искусства» = «эстетические искусства». Понимание прекрасного в искусстве варьировалось: от выражения вечных идей или создания образов Бога, духовных сил, святых, которые по своей природе прекрасны, до передачи истины и «истин», которые невозможно познать другими способами. Прекрасное также понималось через идеализированное изображение объектов (в первую

очередь человеческого тела) и явлений реальной действительности, соответствующих «законам красоты» и «канонам» различных исторических периодов, таких как античность, Возрождение и классицизм. Кроме того, искусство могло создавать символические образы, которые возвышают человеческий дух до более высоких уровней бытия и сознания, а также производить реалистические изображения социальной действительности, которые считались прекрасными именно за счёт своей способности отображать человеческую экзистенцию с определённой, часто критической, точки зрения.

В зависимости от того, какую реальность искусство стремилось отобразить и как в рамках той или иной эстетической теории понимались роль художника и сущность прекрасного, искусство вырабатывало различные методы и способы выражения. Основой большинства из этих методов, осознанно или неосознанно, служил принцип игры, и диапазон их варьировался от иллюзорного копирования визуально воспринимаемых объектов или их буквального описания до создания жестких норм и канонов для идеализированных, «прекрасных» образов, очищенных от временных и несущественных элементов (например, в итальянском Ренессансе и французском классицизме). Искусство также могло стремиться к образно-реалистическому изображению социальных явлений или к полному творческому произволу художника, свободного от внешних ограничений, подчиняющегося только своему эстетическому чувству. Однако, как показал В. Кандинский в своей работе «О духовном в искусстве», даже этот творческий произвол, при глубоком анализе, оказывается объективным, поскольку он подчиняется «внутренней необходимости», определяемой духовными принципами.

В европейской культуре, несмотря на многочисленные теории искусства, со временем сформировались определённые интуитивные, но трудно формализуемые критерии оценки искусства, которые изменялись под воздействием изменения вкусов, но оставались стабильными на протяжении многих веков. Эти критерии заключались в том, что, несмотря на разнообразие социальных, религиозных и других функций искусства, произведения должны были создаваться согласно художественно-эстетическим принципам, которые хотя и трудно поддаются точной формализации, но ощущаются людьми с развитым эстетическим вкусом. Эти принципы выражали нечто чисто художественными средствами (например,

цветом, ритмом, формой, композицией в изобразительных искусствах) и находились в контексте эстетического опыта культуры. Логическим завершением и высшей точкой этого подхода стало развитие эстетизма в XIX веке, который продвигал идеи «искусства ради искусства» и «чистого искусства», протестуя против кризиса культуры и предсказанного конца искусства как эстетического феномена.

В XX веке, в процессе глобального перехода от Культуры к чему-то принципиально новому, существенно изменилось восприятие искусства. Начавшаяся ещё в 70-е годы XIX века «переоценка всех ценностей» привела к пересмотру классических эстетических взглядов на искусство. Этот процесс активно развивался как на теоретическом уровне, так и в самой художественной практике, начиная с авангарда начала XX века, и, в основном во второй его половине, получил теоретическое осмысление и обоснование. Переоценка началась в рамках противоположных движений, но в конечном итоге привела к схожим результатам. Уже в конце XIX века Владимир Соловьёв предложил идею теургии, предполагающую выведение искусства за пределы его традиционного понимания как автономных «изящных искусств», сосредоточенных на прекрасном, и внедрение его в жизнь, создавая новый порядок по законам искусства. Эта идея была активно поддержана и развита такими мыслителями, как Андрей Белый, Павел Флоренский и Сергей Булгаков.

На противоположном конце культурного спектра, в технократически ориентированной среде, конструктивисты начала XX века пришли к идеям об отказе от «изящных искусств» и выведению художника в реальную жизнь для её организации на основе художественных принципов, опирающихся на достижения науки и техники. Это фактически стало основой для возникновения дизайна, художественного проектирования и организации окружающей среды. В свою очередь, на самой «передовой» волне авангарда французский художник Марсель Дюшан в начале XX века представил миру концепцию реди-мейд: выставив готовые утилитарные предметы, купленные в магазине, в качестве произведений искусства, он открыл путь к полному разрушению классического понимания искусства как эстетического явления. Здесь важным стало не само произведение, как это было в классической эстетике, а контекст, в котором оно существовало, контекст, созданный художником и узаконенный современной арт-критикой. Искусство вышло за пределы своих традиционных рамок и почти полностью растворилось в жизни. Одной из ключевых причин изменений восприятия и статуса искусства в современном цивилизационном процессе следует назвать

принципиальные сдвиги в психике и менталитете человека XX века, вызванные научно-техническим прогрессом, и этот процесс продолжает ускоряться в эпоху компьютерно-сетевой революции.

Эстетический потенциал искусства опирается на систему принципов, выработанных на протяжении тысячелетий художественного опыта, которые в современной эстетике получили статус категорий. Не имея возможности охватить все эти принципы, я хотел бы кратко остановиться на наиболее значимых, в отношении которых до сих пор существует немало недоразумений в эстетике и искусствоведении. Речь идет о проблемах художественного образа, художественного символа, а также о соотношении формы и содержания в произведении искусства.

Творчество в собственном смысле слова.

Искусство Если в широком смысле слова творчество может охватывать всю деятельность человека, то в узком - оно есть особый вид труда, культурно-созидательная деятельность по формированию ценностей-символов. Такое творчество завершается созданием произведений искусства, оно нацелено именно на него. Творчество в собственном смысле слова реализуется в эстетическом отношении к действительности, которое выражается в способности воспринимать и ценить прекрасное. Эстетическое восприятие воспитывается, формируется и образовывается вместе с духовным развитием человека. Оно не столько отражает действительность и жизнь человека, сколько выражает его чаяния идеалы. Оно - не пассивно, ибо его сущность - в созидании нового. В этом его отличие от науки, которая открывает законы природы, в то время как искусство творит прекрасное и возвышенное. Хотя творчество присуще и науке. Итак, творчество в точном смысле слова реализуется именно в искусстве, ибо только в нем оно освобождается от внешних и пред заданных целей, но стремится выразить красоту, идею и смысл как таковые. Искусство призвано реализовывать исключительно духовные запросы человека, а не его материальные и иные потребности. Строя дом, человек ставит своей целью его крепость, сохранение тепла, удобство и т.д., а, создавая храм, он, прежде всего, заботится о его величии и красоте. В идеале все формы человеческого труда должны приближаться к творчеству в искусстве, ибо, созидая красоту и живя в мире красоты, человек очищает и совершенствует свою душу. Нельзя духовную сферу человека и общества рассматривать по аналогии с материальной, которая не самодостаточна и реализует телесные потребности человека. Строительства, например, не может быть и не должно быть ради

строительства, а ради нужд человека. Совсем иначе в духовной сфере, ибо она уже изначально в человеке и для человека, поэтому, чем более она автономна, тем в большей степени она служит человеку и обществу. В этой связи лозунг «искусство для народа» равносителен его уничтожению. Не зря он господствовал в тоталитарных режимах и идеологизированных обществах. На деле искусство в этом случае превращается в служебный механизм власти, которая стремится использовать его по своему назначению, - для самообоснования исамоподдержания властвования. В этом случае истинное искусство подавляется, а легальное - вырождается. В итоге получается все наоборот: когда мы говорим "искусство ради искусства", то призываем его к развертыванию собственных потенций, а людей искусства - к самореализации. Потому только в этом случае мы действительно обретаем "искусство для народа". Если же начинать с лозунга "искусство для народа", то уничтожается внутренний творческий побудительный мотив, и в итоге не оказывается искусства, и тем более оно не служит народу, а служит тоталитарной власти, превращается в «искусство для власти». "Плохо" искусству не только в тоталитарных режимах, где оно вынуждено пробивать себе дорогу как трава сквозь асфальт -вопреки власти и господствующей идеологии, подвергаясь насилию и жестокой цензуре.

Искусству трудно развиваться в условиях рыночной экономики, где оно рассматривается как товар, а не как ценность. Когда произведения искусства становятся объектом торговли, бизнес фокусируется на прибыли и престижности, а не на поддержке и развитии искусства. Лишь в социальном государстве искусство может действительно развиваться и процветать.

Также важно отметить, что истинное искусство всегда остается элитарным. Это вовсе не означает, что создавать и понимать искусство могут только избранные личности (как утверждал Шопенгауэр). Напротив, истинное искусство, как и суть религии или философии, открыто для всех и предназначено для каждого. Духовная истина не может быть скрыта или превратиться в тайну, она доступна всем, но не все стремятся к ней. Искусство — это дар духа, который должен быть подарен каждому безвозмездно и бесплатно. Однако, из-за искажений и испорченности человеческой природы, не все готовы принять этот дар. Поэтому в мир искусства приходят лишь те, кто действительно хочет этого.

Приобщение к духовности – дело добровольное. Но человек бежит от свободы (Э. Фромм), ибо она несет с собой ответственность; убегает от

красоты, ибо она обнаруживает его безобразие; прячется от веры, ибо она вскрывает его несовершенство и противоположность духовному идеалу; не стремится мыслить и философствовать, ибо это трудно; избегает истины, ибо она открывает ложь его существования. Существуют разные версии соотношения природы и искусства. Так, Кант полагал, что «красота в природе- это прекрасная вещь», а «красота в искусстве – прекрасное представление о вещи». Таким образом, он сводил искусство к подражанию. Шеллинг и немецкие романтики, напротив, ставили искусство выше природы.

Искусство как синтез следующих видов человеческой деятельности: познавательной (гносеологической), оценочной (аксиологической), моделирующей (созидательной), знаковой (семиотической) и коммуникативной. Синтез искусств - гармоничное соединение различных видов искусств в художественное целое, эстетически организующую материально - духовную составляющую человеческого социума. Понятие синтеза искусств подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов. Их идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства и времени, согласованность масштабов, пропорций, ритма порождают в искусстве качества, способные активизировать его восприятие, сообщать ему многоплановость, многогранность развития идеи, оказывать на человека многостороннее эмоционально насыщенное воздействие, обращаясь ко всей полноте его чувств. Этим определяются большие социально-воспитательные возможности синтеза искусств. Искусство существует в конкретных своих видах, таких как литература, театр, живопись, архитектура, музыка, хореография и т.д.

Существуют разные виды искусств. Их классификация обусловлена:

- эстетическим богатством и многообразием действительности;
- духовным богатством и многообразием эстетических потребностей художника;
- богатством и многообразием культурных традиций, художественных средств и технических возможностей искусства.

Каждый из видов искусства тяготеет к своим сторонам действительности. Композиторы создают окружающий их мир посредством

слухового восприятия. Живописец, находящийся в том же месте вместе с композитором воспроизведет происходящее через краски, воспринимая все визуальным способом. Одинаковая действительность и у художника, и у музыканта будет отображена схоже сточки зрения стиля в искусстве, и по-разному с точки зрения вида и техники в искусстве.

.Гегель предсказал сближение живописи с музыкой и тяготение скульптуры живописи: «... эта магия отблесков, в конце концов, может приобрести столь преобладающее значение, что рядом с ней перестает быть интересным содержание изображений, и тем самым живопись в чистом аромате и волшебстве своих тонов, в их противоположности, взаимопроникновении и играющей гармонии начинает в такой же степени приближаться к музыке, как скульптура в дальнейшем развитии рельефа начинает приближаться к принципам живописи».

Благодаря синтезу искусств, происходит самое главное – перевод музыкальных произведений на языки других видов искусств: пластический, изобразительный, вербальный. Причем деятельность учащихся на уроке основывается немногочисленных «со» – сотрудничество, соучастие, сопереживание. Именно эти духовные переживания дают ребенку возможность ощутить, пережить и выразить языком музыки те эмоции, которые ждет от него учитель. Более того, высокий эмоциональный настрой учащихся во время занятий является элементом здоровьесберегающей технологии, что благотворно влияет на учебно-воспитательный процесс. С позиции художественного и музыкального развития синтез искусств рассматривается как органичное соединение или сочетание разных видов искусств, в художественное целое, оказывающее многостороннее эстетическое воздействие на обучающегося домриста. При этом единство компонентов синтеза искусств определяется единством идейно-художественного замысла музыкального произведения. В тоже время, между «участвующими в синтезе» искусствами соотношение может быть различным. Как правило, один вид искусства может быть доминирующим, подчиняя себе остальные. Ярким примером синтеза искусств как качественно нового художественно-образного явления, может служить современная художественная культура, которая неотделима от театрализованных зрелищ, от художественных фильмов, телеспектаклей, от оригинальной планировки архитектурной композиции, от активного применения цвета при формировании целых городов. Своеобразной формой синтеза музыки, поэзии, изобразительного искусства можно назвать отдельные музыкальные жанры: оперу, балет, спектакль, мюзикл, музыкальный концерт. Таким

образом, можно сделать вывод о том, что искусство помогает детям построить целостную картину окружающего мира, облегчает принятие правильного решения в разных жизненных ситуациях.

На данном этапе развития музыкального образования в ДШИ и ДМШ весьма актуальным стало появление программ «нового поколения» класса раннего эстетического развития, где включены предметы по разным дисциплинам видов искусств. Попадая в мир передачи своих чувств и эмоций различными способами, через разные виды искусств, ребенок позже самостоятельно решает, какой из видов искусств ему ближе, понятнее, в чем он может комфортнее и максимально развивать творческие способности.

Контрольные вопросы:

1. В чем сущность искусства?
2. Какова связь литературы и искусства
3. В чем проявляется феномен искусства ?

Список литературы:

1. <https://studfile.net/preview/7319760/>
2. <https://studizba.com/lectures/literatura/literatura/12035-specifika-literatury-kak-vida-iskusstva.html>.
3. https://chitaj.ucoz.net/index/literatura_kak_iskusstvo/0-33

Тема 3. Основные литературоведческие школы

План:

1. Культурно-историческая школа в литературоведении.
2. Мифологическая школа литературоведения.
3. Сравнительная школа. Психологическая школа.
4. Развитие идеи психологической школы в XX веке.
5. Русская формальная школа 20-х годов XX века.
6. Коммуникативная функция искусства.
7. Теория диалога М.Бахтина и её значения.

Опорные слова: школа в литературе, мифологическая школа, идея, развитие, коммуникативная функция, теория диалога.

Во второй половине XIX века формируется культурно-историческая школа. Родоначальником ее был Ипполит Тэн (1828 — 1893), французский историк и искусствовед. Основные положения своей теории он изложил во введении к «Истории английской литературы» (1863) и в «Философии искусства» (1869). Тэн -философ — позитивист, стремящийся перенести в исследование литературных явлений метод естественных наук. Основное его требование к исследователю- литературоведу — объективность и точность выводов. Тэн -противник субъективистской концепции в литературоведении.. Главная цель ученого-эстетика, по его мнению, заключается в том, чтобы понять природу искусства, творчество писателя, а не творить суд над ним. Тэн считает искусство одной из форм познания действительности. Художник, по его мнению, специфическими средствами раскрывает сущность изображаемого.

Затемняющее характерные черты предмета изображения, формирует его согласно его идеи. Тэн тем самым выступает против копирования жизни, он борется за художественное обобщение, отмечая, что в художественном произведении характер личности выступает более определенно, чем в реальной жизни.

Но он не отдает предпочтения какому либо эстетическому идеалу, уравнивая их в правах. «Все они соответствуют одной из основных граней человеческой природы или одному из главнейших моментов человеческого развития. Счастье и скорбь, здравый ум и мистические грезы... высокие порывы мятежного духа и буйный разгул животного веселья — все великие грани жизни имеют цену. Искусство подводит итог тому, что дает история».

Художник, по мысли Тэну лишь исследует, познает то, что заключено в действительности, он не выступает борцом за определенные эстетические идеи.

Сильной стороной теории Тэна было то, что он поставил литературу в зависимость от общества. Его взглядам присущ историзм. Считая, что искусство обуславливается психикой людей, которая, в свою очередь,

определяется их общественным положением. Тэн мыслил материалистически. Но будучи учеником просветителей ХУШ века, конечную причину исторического развития он искал в идеях, в общественной психологии, оказывающих в кругу неразрешимых противоречий.

В России культурно- историческая школа представлена трудами А. Н. Пыпина, Н. С. Тихонравова, С. А. Венгерова, А. А. Шахова и др. Ее сторонники выступали с критикой революционно-демократического литературоведения. Они полемизировали с Белинским, обвиняя его, без должных оснований, в том, что, анализируя художественные произведения, он стремился подчеркнуть их воспитательное, эстетическое, а не историческое значение (за превращение истории литературы в « служанку» эстетики), за внимание лишь к авторам классическим — Шекспиру, Гете, Пушкину, Гоголю, — за забвение фольклора и литературных памятников старины. Художественное творчество для Пыпина, Тихонравова и других — это, прежде всего исторический источник, уравниваемый в правах с летописью, основная ценность которого не эстетическая, а культурно-познавательная. «История литературы пишет А. Н. Пыпин — является... историей бытовой и духовной жизни народа, только в более тесном круге произведения слова».

Воспитательные функции художественного творчества в значительной степени обесцениваются. Они превращаются в такое явление культуры, как путешествия, во время которых открываются даже достопримечательности Ватикана, или исторические исследования во время отдыха.

-Мифологическая школа, направление в фольклористике и литературоведении 19в., возникшее в эпоху романтизма. Её философская основа — эстетика Ф. В.Шеллинга и братьев А. и Ф. Шлегелей, воспринимавших мифологию как «естественную религию». Для Мифологической школы характерно представление о мифологии как о «необходимом условии и первичном материале для всякого искусства» Окончательно Мифологическая школа оформилась в трудах братьев В.и Я. Гримм («Немецкая мифология», 1835). Согласно их теории, народная поэзия имеет «божественное происхождение»; из мифа в процессе его эволюции возникли сказка, эпическая песня, легенда и другие жанры; фольклор — бессознательное и безличное творчество «народной души». Мифологическая школа развивалась в двух основных направлениях: «этимологическом»(лингвистическая реконструкция начального смысла

мифа) и «аналогическом» (сравнение сходных по содержанию мифов). - Культурно-историческая школа, направление в искусствоведении, преимущественно в литературоведении, возникшее в середине 19 в. И разработавшее принцип историко-генетического изучения литературы и искусства. Выдвинутый в конце 18 в. И. Гердером и отчасти воспринятый биографическим методом, этот принцип наиболее полно обоснован в трудах И. Тэна (Франция), который рассматривал художественные произведения как выражение общественной психологии народа на определенном этапе его развития. - Психологическая школа в литературоведении, сложилась в Западной Европе и России в последнюю треть 19 в., отражая общий поворот социологии, философии и эстетики к психологизму. Главным предметом изучения для Психологической школы стала внутренняя, психологическая сторона творчества, и прежде всего — душевная жизнь автора, поскольку искусство, по словам одного из основоположников этой школы - Духовно-историческая школа (культурно-философская школа) в литературоведении, возникла в конце 19 в. В Германии как реакция на позитивистские (в том числе культурно-исторические и историко-филологические) методы и как стремление к синтезу духовно-исторического и психологического истолкования литературы. - Ритуально-мифологическая школа (неомифологическая), сложилась в западном литературоведении и культурологии в 30-е гг. 20 в. Как синтез ритуально-мифологической теории, оформившейся в начале 20 в. [Робертсон Смит, Дж. Фрейзер и «Кембриджская группа» (Великобритания) его последователей – Д. Харрисон, А. Б. Кук, Ф. М. Корнфорд и др.], и аналитической психологии (особенно учения об архетипах) К. Г. Юнга. Ритуально-мифологическая теория, восприняв многие идеи мифологической школы, утверждала, однако, приоритет ритуала над мифом и обосновывала исключительное значение ритуала в происхождении литературы, искусства, философии. Понятие герменевтики. В собственно теоретико-познавательном смысле под герменевтикой имеется в виду истолкование, понимание текстов. Герменевтика с самого начала была связана с идеями интерпретации и понимания.

Знаменитый деятель эпохи немецкого романтизма Ф. Шлейермахер осмыслил герменевтику прежде всего как искусство понимания чужой индивидуальности – 'другого'. Предметом герменевтики выступает аспект выражения. Термин герменевтика применялся чаще всего в отношении библейских текстов, затем — в значении учения о восстановлении первоначального смысла литературных памятников, дошедших в искажённом и частичном виде, непонятных без комментариев, а также в значении

истолкования всякого произведения(сюда относятся, например, объяснительные издания авторов). В этом смысле герменевтика — дисциплина филологической критики. Герменевтике придаётся большое значение в литературоведении, поскольку при исследовании любого памятника литературы необходимо его максимально объективное толкование. Надо оговориться, что под текстом в герменевтике понимают не только рукописные творения авторов, но и произведения искусства, исторические события и другие объекты, которые «поддаются» пониманию. Процесс понимания рассматривают как движение по так называемому герменевтическому кругу. С одной стороны, текст рассматривают по отношению к эпохе, литературному жанру. С другой стороны, текст является духовной жизнью автора, а сама его духовная жизнь является частью исторической эпохи. Представление текста с этих двух позиций, переход от общего к частному и обратно и есть движение о герменевтическому кругу. Важнейшей и неотъемлемой частью литературоведения является поэтика — наука о системе средств выражения в литературных произведениях, о структуре произведений, творчестве писателей, литературных направлениях и литературно-художественных эпохах, которая соотносится с основными отраслями литературоведения.. В далекие от нас века (от Аристотеля и Горация и до теоретика классицизма Буало) термином «поэтика» обозначались учения о словесном искусстве в целом. Это слово было синонимично тому, что ныне именуется теорией литературы. На протяжении же последнего столетия поэтикой (или теоретической поэтикой) стали называть раздел литературоведения, предмет которого — состав, строение и функции произведений, а также роды и жанры литературы. Различимы поэтики нормативные (ориентирующиеся на опыт одного из литературных направлений и его обосновывающие) и общая поэтика, уясняющая универсальные свойства словесно-художественных произведений. В XX в. Существует и иное значение термина «поэтика». Этим словом фиксируется определенная грань литературного процесса, а именно —осуществляемые в произведениях установки и принципы отдельных писателей, а также художественных направлений и целых эпох. Нашим известным учены принадлежат монографии о поэтике древнерусской, ранневизантийской литератур, о поэтике романтизма, поэтике Гоголя, Достоевского, Чехова. У истоков этой терминологической традиции — исследование А.Н. Веселовским творчества В.А. Жуковского, где есть глава «Романтическая поэтика Жуковского».

Формальные школы в литературоведении. Русская формальная школа.

Для литературоведения второй половины XIX века характерен интерес к содержательной стороне литературы. Крупнейшие исследовательские школы того времени – культурно– историческая, духовно– историческая, мифологическая – очень мало внимания уделяли форме художественного произведения. Произведение для них было не столько эстетическим объектом, сколько «документом эпохи», «выражением» духа эпохи и т.п.

На рубеже веков большое распространение получила также импрессионистическая критика. Ее представителей серьезно не интересовали ни содержание, ни форма произведения. Для них главным было – предложить свои впечатления от прочитанного публике.

Реакцией на импрессионизм и различного рода позитивистские подходы к литературе стало бурное развитие, начиная с 10– х гг. XX в., формальных методов в литературоведении. Интерес к форме сочетался в них со стремлением быть научными методами.

Русская формальная школа.

Просуществовав короткое время (с середины 10–х по середину 20–х гг.), эта школа тем не менее оказала большое влияние на литературоведческую мысль XX столетия. Идеи, выдвинутые русскими формалистами, дали первоначальный толчок развитию подобных методов исследования во многих странах.

Русские формалисты составляли две группы. Первая именовала себя «Обществом изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ), вторая – «Московским лингвистическим кружком». Членами этих групп и сочувствующими им были многие известные ученые–лингвисты и литературоведы. Среди них – В.Виноградов, Г.Винокур, Р.Якобсон, Ю.Тынянов, В.Шкловский, Б.Эйхенбаум, Б.Томашевский и ряд др.

Основопологающим в подходе русских формалистов к художественному произведению (прежде всего к поэтическому) было утверждение, что именно форма делает поэзию поэзией, определяя специфику последней. Содержание стихотворения можно пересказать без использования рифмы, ритма, то есть разрушив его форму, но при этом улетучивается и поэтическое впечатление. Поэзия исчезает.

Таким образом, поэтической форме, поэтическому языку придавалось первостепенное значение.

Это были радикально новые взгляды на поэзию. До этого форма понималась скорее как служанка содержания. И хотя наиболее выдающиеся литературные мыслители от Аристотеля до Белинского уделяли большое внимание и форме произведения, все же только в XX веке вспыхнул подлинный ее культ. И начало этому было положено русскими учеными.

Один из основоположников формального метода В.Шкловский выдвинул тезис «искусство как прием», взятый затем на вооружение другими литературоведами–формалистами. «Прием» понимался как главный инструмент создания художественного произведения. С помощью различных поэтических приемов, сознательно применяемых авторами произведений, предметы и явления реальности превращаются в факт искусства. Приемы могут быть традиционными и новаторскими. Последним русские формалисты уделяли много внимания.

Одним из важнейших художественных «приёмов» формалисты считали «остранение» (от слова «странный»). Это понятие впервые было введено В.Шкловским в книге «Воскрешение слова» (1914) и получило дальнейшую разработку в его статье «Искусство как прием» (1917). В произведении, по мысли В.Шкловского, знакомые вещи должны представлять в неожиданном, необычном, «странном» свете. Толь тогда они привлекут внимание читателя, разрушив «автоматизм восприятия». Остранение, таким образом, понимается как универсальный и важнейший художественный прием.

Разрушить автоматизм читательского восприятия могут ирония, парадокс, употребление непривычных (бытовых или областных) слов и т.п. В более широком плане нарушение привычного и ожидаемого выражается в борьбе «старшей» и «младшей» линии в литературе, то есть в борьбе традиции и новаторства.

Очевидно, что так понятый текст несет в себе внутренний накал и стимулирует подобное напряжение в читательском восприятии. Более подробно проблему напряжения внутри поэтического текста будут разрабатывать американские «новые критики», которые станут искать в художественном произведении борьбу различных художественных элементов. Например, К.Брукс определит парадокс в качестве универсального художественного средства («приема»), который определяет специфику поэзии

Понимание произведения искусства определяется целым комплексом особенностей личности читателя, зрителя, слушателя. При этом активность воспринимающего заключается не только в понимании или сопереживании художественной идее. Он как бы переносит полюбившийся образ или персонаж, идею из иллюзорного мира искусства в мир реальной жизни. Только в этом случае можно говорить о воспринятом и пережитом произведении искусства, о присвоении художественной ценности.

С возникновением средств массовой информации значительно усложняется связь между художником и публикой. С одной стороны, художник нередко обращается к аудитории, которую он не знает. В то же время зритель получает возможность выбора из огромного потока разнообразных произведений искусства именно тех, которые в наибольшей степени удовлетворяют его эстетическому чувству. Появление массового читателя, слушателя, зрителя непосредственно ставит перед эстетиками задачу исследования коммуникативного характера различных видов искусства и специфику массового восприятия.

Теория диалога М.Бахтина и её значения

Творческое наследие М.М.Бахтина многогранно, полифонично и трансдисциплинарно, однако, основным фокусом, главной доминантой воззрений и гуманитарного метода выдающегося ученого является идея диалога. Она пронизывает его философию языка и речи, оплодотворяет теорию литературных форм, конституирует понимание культуры и этики-онтологии поступка, образует стержень его методологических парадигм и особенно глубоко и органично воплощается в представлениях о личности и человеке.

В последние годы идеи М.М.Бахтина вызывают все больший интерес психологов и психотерапевтов. Мы выдвигаем гипотезу о том, что главная причина интереса к философии диалога выдающегося отечественного мыслителя заключается в том, что диалогическая философия М.М.Бахтина является оригинальной концепцией экзистенциально-онтологической антропологии и экзистенциально-онтологической психологии. В то же время нам представляется, что до настоящего времени экзистенциально-онтологическое содержание диалогического мировоззрения М.М.Бахтина недостаточно изучено в теоретической и практической психологии. Потому цель данной статьи заключается в том, чтобы раскрыть основные аспекты

диалогического учения М.М.Бахтина как один из оригинальных вариантов экзистенциально-онтологической психологии.

Взгляды М.М.Бахтина на природу диалога особенно ярко раскрываются в его исследованиях творчества и поэтики Достоевского (1, 4, 5, 6). Уникальные особенности творчества величайшего писателя позволили М.М.Бахтину (в своеобразном диалоге с Достоевским) не только выявить идейно-художественное своеобразие творчества гениального художника человечности, но и создать парадигмальную концепцию диалога.

Научный анализ критической литературы о Достоевском приводит М.М.Бахтина к выводу, что почти все исследователи творчества Достоевского строят свои представления и концепции о новаторских романах русского писателя в плоскости монологического мировоззрения и монологического понимания художественного метода великого художника.

В.Иванов находит в романах Достоевского содержательно-тематический диалогизм, основанный на монологической форме романа. О.Каус и А.В.Луначарский выдвигают социолого-плюралистический вариант монологизма. С.Аскольдов выделяет романтико-лирический персонализм, однако, личность героя остается объектом монологической авторской позиции. В.Комарович предлагает идею музыкальной полифонии, однако, монологическая трактовка превращает ее в идею гомофонии (20). Л.П.Гроссман впервые обращает внимание на поэтику Достоевского как новый художественный метод и трактует ее в духе плюралистического монологизма .

Б.М.Энгельгардт усматривает в произведениях Достоевского «романы об идее» или «идеологические романы». М.М.Бахтин признает, что «идеологически-духовное» содержание играет важнейшую роль в произведениях Достоевского, однако, он считает, что идея не является главной «героиней» его романов, ибо главными являются человек, личность, уникальная индивидуальность. По Бахтину, творчество Достоевского глубоко персоналистично и для него не существует идей, мыслей и чувств, которые были бы ничьими: любое человеческое проявление имеет своего реального субъекта, воплощает «голос» субъекта.

Важнейшая особенность, с которой М. Бахтин начинает характеристику диалога у Достоевского, заключается в том, что герои его произведений всегда обращены друг к другу и потому человек в диалоге всегда есть субъект обращения. «О нем нельзя говорить, - можно лишь обращаться к нему». Обращенность к субъекту М.Бахтин иногда называет интенциональностью и

поскольку субъектная интенциональность диалога является взаимной, взаимообращенной, то, по сути дела, она выступает в интересубъектной форме. Вследствие фундаментальности диалогической обращенности-интенциональности «Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, другому, третьему» (там же). Вне этой живой обращенности к другим людям невозможно сформировать и отношение к самому себе.

Осуществляя этико-эстетический анализ художественного мира Ф.М.Достоевского, М.М.Бахтин разворачивает свою гуманитарно-онтологическую концепцию диалога и убедительно показывает, что в романах Достоевского диалог, диалогические отношения, диалогическое противостояние являются «центром», «целью» и «самоцелью», а все остальное – есть лишь средство. «Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть... - не только для других, но и для себя самого». Исходным для него является убеждение в том, что «Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке», как для других, так и для себя самого» .

Для М.М.Бахтина «Быть – значит, общаться диалогически», причем «Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса – минимум жизни, минимум бытия». Таким образом, диалог является подлинным «событием бытия» и выступает как изначально-фундаментальная экзистенциально-онтологическая категория.

Здесь принципиально важно, что уже на изначально-фундаментальном, экзистенциально-онтологическом уровне анализа выявляется «нераздельно-неслиянное» двуединство внешнего и внутреннего диалога, внешней и внутренней интенциональности.

Поэтика диалога Ф.М.Достоевского убеждает М.М.Бахтина, что постижение «глубин души человеческой» невозможно на пути «овнешняюще-завершающего» исследования, поскольку «...овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствованием в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть – точнее, заставить его самого раскрыться – лишь путем общения с ним, диалогически».

Диалог у Достоевского-Бахтина предстает как ежеминутно творящееся «живое» событие бытия, а потому он потенциально бесконечен, незавершен, ибо «Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться». Из этой бытийно-временной характеристики диалога вытекает понимание того, что важнейшая основа человеческого бытия заключается в его открытости и устремленности к свободе и творческому развитию: «Становление бытия – для М.Бахтина – свободное становление. Этой свободе можно приобщиться, но связать ее актом познания (вещного) нельзя».

Таким образом, диалог у Достоевского-Бахтина предстает как актуальный процесс, как «живое» событие бытия, потенциально бесконечное и незавершенное. Очевидно, что процессуальность диалога обусловлена экзистенциальной открытостью человека к бытию и устремленностью к свободе и творческому развитию.

Однако, процессуальность в романах Достоевского кардинально отличается от генетической процессуальности рационалистического мышления и рационалистической диалектики. М.М.Бахтин указывает, что «... ни в одном из романов Достоевского нет диалектического становления единого духа, вообще нет становления, нет роста в той же степени, как их нет в трагедии... В каждом романе дано не снятое диалектически противостояние многих сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа, как не сливаются души и духи в формально полифоническом дантовском мире... Взаимоотношения героев... друг с другом... менее всего можно сводить на отношения тезы, антитезы и синтеза». Художественное творчество Достоевского не может быть понято как диалектическое становление духа, ибо «Гегелиански понятый единый, диалектически становящийся дух ничего, кроме философского монолога, породить не может. Менее всего на почве монистического идеализма может расцвести множественность неслиянных сознаний. В этом смысле единый становящийся дух, даже как образ, органически чужд Достоевскому. Мир Достоевского глубоко плюралистичен».

Многопланность-разнородность и релятивность-противоречивость равноправных и неслиянных миров героев Достоевского свидетельствует о преодолении монологизма идеалистической диалектики становления и знаменует выход в новое художественно-философское измерение - онтологику бытия как существования и сосуществования. Бахтин пишет, что

«Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени». В отличие, например, от В.Гете, который стремится развернуть все сосуществующие противоречия как становящийся ряд, как этапы некоторого развития, Достоевский «самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд. Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента».

Собирая своих героев и персонажей в средоточии напряженной событийности настоящего момента времени, Достоевский резко активизирует экзистенциальное соотношение бытия и времени и в полифонии и глубине актуальности, в фокусе «здесь-и-теперь» и «вот-бытия» (как это будут называть экзистенциалисты XX столетия) настоящее вбирает в себя существенные моменты прошлого и будущего из жизни героев и открывается возможность взглянуть на эту актуальность с точки зрения вечности, в которой в одном вечном времени сосуществуют все «планы» и «этапы». Иным становится и смысл прошлого, поскольку герои и персонажи Достоевского почти не имеют обычного хронологически-биографического прошлого, но переносят из прошлого в настоящее только то, что для них не перестает быть настоящим и драматически переживается в настоящем (непрощенная обида, преступление, неискупленный грех). М.Бахтин указывает, что вследствие этого в романах Достоевского нет причинности, нет генезиса, нет каузальности, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр.

Писатель с «органической враждебностью» полемизирует с теорией среды, в какой бы форме она ни проявлялась; он почти никогда не обращается к истории как таковой и всякий социальный и политический вопрос трактует в плане современности». Стремление персонажей и героев Достоевского разрешить «последние вопросы» в разрезе настоящего момента жизни и желание писателя «...приближать «концы», нащупывать их уже в настоящем, угадывать будущее, как уже наличное в борьбе сосуществующих сил» выражают предельность мирозерцания Достоевского и эсхатологизм его художественного мира - экзистенциальный, политический, религиозный. Все

это свидетельствует о том, что бытийная со-временность художественного метода писателя органично воплощается в онтологическую «сверх-временность» («транс-временность») бытия его героев и идей, их духовных поисков и духовных поступков.

Понимание сущностной идеи человека как его диалогического существования позволяет нам выдвинуть *определение диалога* как «*процесса и события со-бытия и само-бытия*» и, очевидно, что такое определение выражает экзистенциально-онтологическое содержание диалога.

Поскольку это определение диалога воплощает в себе различные ипостаси бытия, то оно может быть названо «диалого-бытийным» или «диа-бытийным» определением диалога.

Экзистенциально-онтологический, «диа-бытийный» статус диалога требует уточнения диалогической терминологии и нам представляется целесообразным различать «диалогийные» ракурсы диалога (выражающие его экзистенциально-онтологические, «диабытийные» стороны и особенности) и «диалогические» проявления и особенности (как предмет конкретно-научного исследования или эмпирико-житейского словоупотребления)^[2].

Таким образом, концепция диалога М.М.Бахтина заключает в себе не только основные теоретико-методологические положения теории диалога, но и представляет целостную и органичную систему представлений, раскрывающих экзистенциально-онтологическую природу диалога.

Контрольные вопросы:

1. Что представляют из себя “школы” в русской литературе?
2. Какие школы существуют?
3. Какова сущность психологической школы?
4. В чем суть теории М. М. Бахтина?

Список литературы:

1. <https://www.bukinistu.ru/obschie-stati/kulturno-istoricheskaya-shkola.html>
2. <https://studfile.net/preview/1726441/page:9/>
3. <https://studfile.net/preview/8860536/page:19/>
4. <http://hpsy.ru/public/x2780.htm>

Тема 4. Парадигмы современного литературоведения

План:

- 1.Современные научные теории в литературоведении (герменевтика, рецептивная эстетика, феноменология).
- 2.Постструктурализм и его основные идеи.
- 3.Теория деконструкции (Ж.Деррида), интертекстуальность (Ю. Кристева), теория «смерти автора» (Р.Барт).
- 4.Влияние современной философии на развитие постструктурализма.
- 5.Основные методы изучения литературного произведения.
- 6.Перспективы развития литературоведческой науки.
- 7.Гендерный подход в литературе и культуре. Теория мультикультурности .

Опорные слова: герменевтика, эстетика, идея ,искусство, теория, интертекстуальность, философия, основные методы.

Герменевтика. Эта парадигма также сложилась в эпоху античности и на протяжении длительного времени существовала в форме практики толкования античной литературы и в форме библейской экзегетики, а в рамках литературоведения XIX—XX вв. обрела самые разные теоретические и методологические варианты. Объединяющим признаком школ герменевтической парадигмы является скорее методологический критерий: это установка на толкование, интерпретацию, выявление скрытого, глубинного смысла художественного произведения. Однако теоретическое понимание самого объекта толкования в рамках герменевтической парадигмы менялось. С момента возникновения герменевтики как науки толкования художественное произведение рассматривалось как объективная данность, содержащая в себе самой помимо явного смысла смысл скрытый, нуждающийся в дешифровке. Именно такое представление о произведении характерно для создателей романтической герменевтики – немецких

философов Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, а также для французского критика, основателя так называемой биографической школы О.Сент-Бева. Впоследствии герменевтика была обогащена психоаналитическими, юнгианскими. Мифокритическими методиками интерпретации произведения, каждая из которых составила отдельную школу внутри герменевтической парадигмы, притом что исходила из классического представления о произведении как объективной смысловой данности. Отдельные герменевтические концепции были предложены М. Хайдеггером и Г.Г.Гадамером – создателями онтологической герменевтики. Причем деятельность последних ознаменовала кризис герменевтического подхода: по выражению А.Компаньона, Хайдеггер «превратил герменевтику в химеру», обосновав относительность процедуры толкования и выразив сомнение в самой возможности адекватной интерпретации смысла художественного произведения. Этот комплекс идей был развит впоследствии его учеником Г.-Г. Гадамером, в трудах которого рождается новое герменевтическое представление о произведении как объекте толкования. Гада мер рассматривает произведение не как обладающее стабильным сокровенным смыслом, раз и навсегда заложенным в него автором, а как феномен, смысл которого оформляется только в процессе его прочтения. Новый вариант герменевтического подхода – постструктурализм – как раз и актуализирует идею о том, что текст как смысловая данность не существует, и говорить можно только о процессе образования смыслов (как в деятельности автора, так и в деятельности читателя). Под влиянием французского постструктурализма сложились новые герменевтические варианты, как-то: феминистский критицизм, американский деконструктивизм. Однако распространившаяся в рамках интертекстуальной и деконструктивистской методологии практика «гиперинтерпретации» (У. Эко) ознаменовала новый кризис герменевтики, на почве которого в рамках «новой герменевтики» Э.Хирша, например, был провозглашен возврат к классической герменевтической процедуре реконструкции авторского замысла. Феноменология. Данная парадигма складывается в зарубежном литературоведении под влиянием концепции немецкого философа Эдмунда Гуссерля об интернациональности человеческого сознания. Общая для феноменологических школ теория рассматривает произведение искусства как феномен сознания, т. Е. как объект, смысловое содержание которому придает сознание. Общая для литературоведческой феноменологии методологическая установка ориентирует исследование на выявление опыта работы сознания, творящего или воспринимающего эстетический объект. Хотя феноменологическое литературоведение оформляется в первые десятилетия

XX в., свое системное развитие оно получает в качестве реакции на герменевтическую теорию текста как носителя объективного смысла. Будучи «необходимо герменевтической», по выражению Р. Ингардена, феноменология обогащает герменевтическую парадигму особой методологической призмой. В рамках литературоведческой феноменологии выделяется несколько критических ветвей. Во-первых, это совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен авторского сознания (Женевская школа критики сознания, теория воображения Ж. -П. Сартра, экзистенциальный психоанализ авторского самосознания в критике Ж.-П. Сартра). Во-вторых, это совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен читательского сознания (рецептивная критика в США, школа критиков Буффало). В-третьих, это совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен диалога сознаний автора и читателя(теория художественной коммуникации Ж.-П. Сартра, концепция чтения Романа Ингардена). Наконец, выделяется совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен диалога читательского сознания с текстом (теория коммуникативного сотрудничества У. Эко, немецкая рецептивная теория). При этом внутри данной парадигмы возникают явления синтеза разнопарадигмальных подходов. Так, в рамках рецептивной эстетики происходит слияние феноменологического подхода с по этологическим и культурно-историческим, так как предметом анализа оказывается читательская направленность художественного произведения как совокупность определенных приемов, образующих «стратегию текста». Причем взаимоотношения читателя с текстом рассматриваются также и с учетом исторической перспективы: например, Ханс-Роберт Яусс исследует то, чем специфична художественная рецепция на разных этапах развития культуры, то, как является художественное произведение новым поколениям читателей. Другой синтетический вариант, сложившийся на почве «вакцинации» герменевтики феноменологической прививкой, - это феноменологическая герменевтика ПоляРикера, в рамках которой совокупность правил понимания была направлена не на якобы скрытый в тексте объективный смысл, а на разные формы «повествовательной деятельности» (писательство, рассказывание, чтение), которые в свою очередь рассматриваются как акты само интерпретации субъекта. Постструктурализм (постмодернизм) – теоретическая рефлексия культуры постмодерна, общеметодологическая основа постмодернистских концепций культуры, общества, человека. Постструктурализм (неоструктурализм) -направление, сложившееся на основе развития, преодоления и отрицания структурализма,

полагающее в центр внимания не структуру, но несистемное, неструктурируемое желание, понимаемое как источник всех форм культурной действительности. Ведущие теоретики постструктурализма – М. Фуко, Ж. Лакан, Р. Барт – в начале своей деятельности выступали как сторонники структуралистской парадигмы. Доктрина постструктурализма является выражением релятивизма и скептицизма, важнейший ее принцип – принцип методологического сомнения по отношению ко всем позитивным истинам, установкам и убеждениям. Специфика постструктурализма как современного типа знания заключается в том, что он существует не как набор определенных истин, а как полемическое пространство, где в постоянном диалоге сосуществуют разнородные концепции. Постструктуралистский способ мышления характеризуется программной не методичностью манеры аргументации. Рассмотрим основные принципы и исследовательские процедуры постструктуралистского подхода:

Важнейшим теоретико-методологическим положением постструктурализма является идея деструктуризации – отрицание структуралистского понимания бессознательного. Структурализм – предмет инвектив постструктурализма. Бессознательное, в постструктуралистской интерпретации, не есть универсальные упорядочивающие структуры, но разомкнутая хаотичная «магма желаний, «машины желаний». В понимании человека на первое место выходят несистемные, не структурируемые явления, их источником представляется его субъективность, индивидуальные особенности психики, воля. Ключевой категорией, характеризующей человека, является категория «желание», понимаемое как универсальная форма проявления стремления человека коммуникации с окружением, определяющая все формы индивидуального и коллективного действия, социальной и культурной действительности. Ключевое положение постструктурализма – идея децентрации, тотального плюрализма. С позиций постструктурализма знаково-символические структуры – не универсальны, но историчны, они порождены нововременным европейским структурирующим разумом, модернистской метафизической и научной традицией. Основой этой традиции является лого-фоно-фаллоцентризм – маскулинно-патриархальная и тоталитарная по своей сути направленность на подчинение человеческих желаний заданной смысловой схеме. Такого рода направленность рассматривается как проявление «воли к власти», как способ манипулирования сознанием человека. Воля к власти есть стремление к упорядоченности, устойчивости, структурированности, которая

характеризуется такими терминами как закрытость, завершенность, центрированность, отсутствие динамики.

Альтернативой принципа лого-фоно-фаллоцентризма, в видении представителей постструктурализма является принцип мировоззренческого хаоса, метафорически выраженный в понятии «мир-ризома». Господствующим признаком ризоматичной картины мира является эклектизм, который достигается при помощи принципа нонселекции – приема создающего эффект фрагментарного, лишённого смысла мира. Важнейшее требование нонселекции – требование культивирования хаоса, т.е. отказа от любого рода иерархии смыслов, смысловых обобщений – метаповествований, мета-смыслов, мета-рассказов и перевода проблемы смысла с уровня коллективного и объективного мифа на уровень чисто личной перцепции. Постструктурализм противопоставляет метафизике и науке культуру, понимаемую как свободная стихия творчества, игры, реализации желания. Постструктуралисты развивают тезис – адекватное постижение действительности доступно не точным наукам, но интуитивному «поэтическому мышлению». Подобно структурализму постструктурализм уподобляет самосознание личности, а также культуру как таковую некоей сумме текстов. Однако сам подход к тексту радикально изменяется. Для постструктурализма становятся важными в тексте не структурируемые элементы, сближающие его с другими текстами, а то уникальное несистемное маргинальное, что реализовалось в тексте несознательно и понимается интуитивно. Интерпретация текста – это понимание в нем того, что вынесено за скобки и выводит за пределы самого текста в мир желаний, такое понимание есть всегда процесс. Объектом анализа является, таким образом, во-первых, контекст – совокупность смыслов стоящих за текстом и определяющих его; во-вторых, динамика, изменчивость, нивелируемая при структурном анализе; в-третьих, несистемные, нерасчленённые элементы текста, несводимые к дихотомическому делению. Понятие «текст» отождествляется постструктуралистами не с устной речью как у структуралистов, но с письменным текстом как единственно надёжным средством его фиксации. Пан языковая и пантекстуальная позиция постструктуралистов, редуцирующая сознание человека до письменного текста и рассматривающая как текст культуру, литературу, искусство порождает концепцию смерти субъекта, смерти автора. Постструктуралистов интересует неавторская позиция, но то, что привнесено в него последующими интерпретациями. Разоблачение понятий «структура», принципа концентрации влечет за собой «семантическое аннулирование»

(Бодрийяр) «кастрацию» (Барт) реальности, критику принципа репрезентации, замену репрезентативной модели симулятивной. В постструктурализме осуществляется разоблачение традиционной структуралистской схемы знака как единства означающего и означаемого. Постструктуралисты утверждают, что существует пропасть между означаемым и означающим, при этом означающее господствует над означаемым. Знак, в постструктуралистском понимании, ничего не означает или означает только самого себя. Знак есть фикция – симулякр, не копирующий реальность, но моделирующий ее. Соответственно, о значении, создании текста есть «производство фикции» или «процессия симулякров». На смену реальности приходят «симуляции» и «репрезентации». Симулякры, детерминируя человека, становятся полем, где реализуется дискурс власти.

Постструктурализм дискредитирует концепцию универсализма, в его рамках объяснительные схемы или обобщающие конструкции определяются как «маска догматизма», а принципа рациональности – как проявления «империализма рассудка». В современном, обществе, в представлении постструктуралистов, происходит борьба различных идеологических систем за «власть интерпретации». «Господствующие идеологии», завладевая СМИ, навязывают индивидам свой язык, мышление. Постструктуралисты проповедают отказ от идеи универсализма в пользу идеи партикулярности текстов. Постструктурализм стремится объяснить сходство текстов не структурной универсальностью, а взаимовлиянием текстов, заимствованием, неосознанным косвенным цитированием, коллажами. Для постструктурализма повторяемость и устойчивость элементов текста и, стоящих за ними представлений, является не свидетельством структурной универсальности, но проявлением диффузии или мимесиса – подражания другому тексту. Цель постструктурализма – деконструкция текста, понимаемая как демонтаж процесса порождения текста, выявление тех элементов, из которых он собран, обнажение не структуры, но технологии создания текста, обнаружение его интертекстуальных зависимостей, анализ бинарных оппозиций, направленный на нивелирование их противостояния. Основные процедуры деконструкции: а) «Разборка» текста на элементарные формы во всех планах – композиционном, сюжетном, стилистическом, психологическом.

Б) «Сборка» текста – интерпретация, направленная на выявление того, что внесено в этот текст конкретным контекстом его создания, желанием его создателя и дискурсом власти.

В рамках постструктуралистского феминизма развивается идея «женского письма», которое противопоставляется лого-фоно-фаллоцентризму патриархальной рациональной модернистской традиции. Женское письмо – интуитивно-поэтическое, подчиненное «логике» желания – рассматривается как свободное от упорядочивающего воздействия тотализирующего логоса проявление человеческого Я.

Основные методы изучения литературного произведения.

Анализировать литературные произведения крайне важно для изучения литературы в начальной школе. Это занятие помогает детям развивать аналитическое и критическое мышление, лучше понимать тексты. Для анализа литературных произведений в школе используются различные приемы с разными функциями. Их можно разделить на 2 группы:

- Литературоведческие приемы, которые помогают понять отраженную в произведении позицию автора;

- Приемы для активизации сотворчества читателя, включающие специфические для школьного образования виды работы.

Приемы анализа литературного произведения помогают изучить стиль автора, композицию текста, приблизить читателя к авторской мысли, объединить логическое начало произведения с его образным оформлением. Вот лишь некоторые из таких приемов:

- Комментарии общекультурного, бытового, исторического, литературного типа. С их помощью ученики восстанавливают изображенную в произведении реальность и понимают намерения автора. Знать историю и культуру общества крайне важно для правильного восприятия позиции писателя.

- Сопоставление элементов и частей текста, анализ сюжетной линии и образов героев, исследование связей между портретными и пейзажными описаниями в тексте. Этот прием нужен, чтобы освоить композиционные особенности произведения. Разбор композиции не всегда должен соответствовать линии развития сюжета.

- Изучение стилистических особенностей писателя. Как и композиция, стиль автора проявляет авторскую концепцию и его отношения к изображаемым лицам, действиям и событиям. Для анализа стиля подходят различные методы, начиная с базовых упражнений. Выявляя эпитеты или

глаголы действия, ученики могут понять мотивировку и отметить тонкости организации художественного пространства произведения. Для этой цели могут применяться и игровые задания, например, вставка пропущенных слов в текст с последующим объяснением, почему автором был выбран именно данный синоним, а не другие слова, предложенные учениками.

- Сопоставление литературного произведения и его реальной основы, а сравнение персонажей с их исторически прототипами. С помощью этого приема можно обнаружить намерения автора и то, как писатель применил в своем творчестве реальный материал.

- Сопоставление разных вариантов и редакций произведения. Этот прием необходим, чтобы понять развитие мысли автора в ходе создания литературного текста.

- Сравнительный анализ изучаемого произведения с другими работами того же писателя. Этот прием используется для разных целей. Так, сравнение произведений одного и того же автора позволяет познакомиться с общими основами мировоззрения писателя и его художественным методом.

- Сравнительный анализ работ разных авторов или конкретных элементов их текстов (к примеру, портретов или пейзажей). Таким образом можно выявить общность или разность нравственных ориентиров, художественных ситуаций, персонажей писателей. Ученики более глубоко понимают литературное произведение и вовлекаются активнее во взаимодействие с текстом.

Есть и другие приемы, которые используются при изучении литературы, чтобы сформировать читательские качества детей, научить их сопереживать, активизировать их воображение. Они нацелены на активизацию сотворчества читателя. Ключевым в этом ряду приемов выступает выразительное чтение. О его важности для уроков литературы говорила М.А. Рыбникова. По ее мнению, при воплощении произведения в звуках голоса оно логически и музыкально влияет на школьников. Когда ребенок остается один на один с произведением, он чаще всего откладывает книгу в сторону. Если же учитель начинает читать Гоголя, Маяковского, Щедрина вслух, в классе сразу же изменяется отношение к автору, дети начинают его понимать и принимать.

М.А. Рыбникова указала место, которое выразительное чтение должно занимать в системе урочной работы. Она считала, что данный прием в исполнении учителя предвосхищает разбор художественного произведения и

помогает детям понять его содержание. Ученики же выразительно читают текст на заключительной стадии его разбора, чтобы показать, насколько они поняли и проанализировали его.

М.А. Рыбникова советовала претворять чтение выражением живых впечатлений самих школьников. Это способствует возникновению личностной основы восприятия произведения читателем. Оживление персональных впечатлений помогает детям «войти» в текст, мобилизовать свой личный опыт для чтения и последующего анализа текста. Так, перед чтением «Паруса» школьники нередко получают предложение устно описать свои мысли и чувства, когда они видели море. При знакомстве с «Зимним утром» А.С. Пушкина учителя часто задают детям сочинения о зиме и связанных с ней событиях. Интересно, что в ходе подобной работы обнаруживается, что большинство школьников способны определить и понять свои чувства, но не умеют их выразить.

Чтобы глубоко осмыслить литературное произведение, по мнению Н.И. Кудряшева, необходимо выстроить сеть ассоциаций между представлениями и мыслями учащихся и образом писателя или поэта. Для этого и существуют приемы анализа, которые активизируют процессы воображения и сотворчества. Самыми распространенными из них являются рассказывание и пересказ текста.

Прием рассказывания на этапе подготовки помогает учащимся глубже понять произведение за счет личного переживания. Эта работа важна со всех точек зрения, но ее ценность раскрывается при использовании разных подходов. Самыми распространенными типами рассказывания являются:

Логический последовательный рассказ, который помогает выстроить цепь событий и отслужить внутреннюю связь между ними и таким образом глубже понять материал.

Выборочный рассказ, который помогает ученикам выразить свои впечатления от художественного произведения. Дети делятся тем, что им запомнилось, что вызвало наибольший эмоциональный отклик. Этот подход способствует развитию творческих способностей.

Творческое рассказывание художественного произведения или его эпизодов от самого себя, от автора, от лица персонажа и с других точек зрения. Так учащиеся развивают воображение и по-новому открывают для себя текст.

Помимо всего вышесказанного активно вовлекать учеников в процесс изучения литературных произведений помогают методы творческого пересоздания текста. К ним относят устное словесное рисование, инсценирование и написание киносценария. Чтобы изучать литературу с применением данных методик, ученики должны активно воспринимать произведение и давать на него свой творческий отклик.

С помощью устного словесного рисования можно сделать субъективное понимание текста более глубоким. Но при выборе этого приема учителю важно быть очень тактичным. Существует риск, что дети начнут просто пересказывать текст или, наоборот, сопровождать пересказ произвольными, вне контекстными ассоциациями. При словесном рисовании читатель должен детализировать свое представление о литературном произведении, опираясь на созданные писателем образы, а затем передавать их в словесной форме. Когда педагог предлагает школьникам устно иллюстрировать произведение, важно не допустить возникновения между созданием детей и творчеством автора сложной конкуренции. Так, если писатель уже подробно описал пейзаж или внешность героя, применение данного приема зачастую будет нецелесообразным.

Преобразование литературного произведения в киносценарий – особый способ художественного творческого анализа. При написании киносценария школьники не только осваивают киноязык, но и более внимательно и глубоко погружаются в литературный текст. Для создания киносценария на основе художественного произведения важно по-настоящему пережить источник и визуализировать его героев. Конечно же, созданный в учебном процессе киносценарий необязательно должен быть профессионально законченным. Но ученики с энтузиазмом участвуют в такой игре, задействуя всю свою творческую энергию.

Инсценирование – сложный, но давно используемый вид школьной работы. Он эффективен, даже если ограничивается отдельными эпизодами литературного произведения. Детям трудно перевести повествование в диалог, поэтому прием обычно используется при изучении литературы в старших классах. Инсценирование заставляет детей творчески воплощать литературные образы, стимулирует читательское восприятие, способствует

развитию воображения и переживания. Этот вид творческого анализа усиливает динамизм конфликтных ситуаций в произведении и ярче выделяет его сюжетные линии. Благодаря этому дети более глубоко понимают художественный текст. Для инсценирования масштабного эпического произведения необходим огромный творческий вклад, поэтому в школе такую работу выполнять нецелесообразно. Но всегда можно инсценировать лишь отдельный эпизод.

Сравнение литературного текста с другими видами искусства является популярным исследовательским направлением и получило поддержку как ученых, которые обнаружили, что визуальная информация значительно превосходит слуховую, так и у педагогов, которые видят в искусстве ключ к эмоциональному преобразению учебных занятий, а также у учеников, которые интересуются всем новым и необычным. Сведение друг с другом смежных видов искусства нацелено на развитие у детей эстетической чувствительности, образного и ассоциативного мышления, а также на углубление и расширение их представлений об искусстве. Этот прием делает инструментом познания не только детский разум, но и чувства. Благодаря ему сознанию учащихся создается яркое и четкое представление о том или ином явлении.

Выбирая методы анализа литературного текста, важно сбалансировать восприятие текста со стороны читателя. Когда оно кумулятивное и абстрактное, в основном применяются методы второго порядка, которые активизируют читательское восприятие текста. Когда произведение воспринимается субъективно, эмоционально, конкретно, нужно прибегать к методам анализа, проясняющим мысль автора и общую концепцию текста.

При проведении литературного анализа необходимо задействовать методы и первого, и второго порядка. Это позволяет соединить обзор произведения в школе с восприятием читателя-школьника, глубже погрузить ребенка в художественный текст и мысль автора.

Перспективы развития литературоведческой науки в значительной степени будут определяться как внутренними, так и внешними факторами, включая изменения в культуре, технологии и глобализации.

1. Технологические изменения: Влияние цифровых технологий продолжает расширяться, создавая новые возможности для исследований. Оцифровка текстов, развитие искусственного интеллекта

и машинного обучения открывают новые горизонты в анализе текстов, например, для автоматизированного поиска скрытых связей или анализа стилей. Виртуальные и дополненные реальности могут также стать новыми инструментами для создания и интерпретации литературных произведений.

2. **Интердисциплинарность:** Литературоведение все больше выходит за пределы традиционного подхода и становится междисциплинарной областью. Связи с философией, социологией, психоанализом, культурологией и антропологией становятся все более важными для понимания произведений и их контекстов. Анализ текстов через призму разных наук позволяет глубже раскрывать смысл произведений.

3. **Глобализация и миграция культур:** В условиях глобализации появляется все больше внимания к литературным традициям разных стран, а также к вопросам перевода и культурного обмена. Литературоведческая наука становится более ориентированной на сравнительное изучение, включающее мультикультурные и постколониальные исследования, внимание к неевропейским и маргинализированным культурам.

4. **Новые направления в теории:** Постмодернизм, феминистская и гендерная теории, queer-исследования, экокритика и другие современные теоретические подходы продолжают изменять перспективы литературного анализа, направляя внимание на новые социальные и культурные феномены.

5. **Сохранение классического подхода:** Несмотря на внедрение новых технологий и теорий, классический подход, ориентированный на детальное изучение текстов, их структуры, стиля и истории, будет сохраняться. Он продолжит оставаться основой формирования литературоведческой практики.

Гендерный подход к литературным произведениям: теоретические основы

В последние десятилетия в отечественном языкознании сформировалось новое направление, изучающее взаимосвязь пола и языка, получившее название лингвистическая гендерология. Гендерные исследования (гендерология) – новая междисциплинарная область научных исследований, в центре которой находится пол как социо-культурное образование. В последние годы в круг наук, связанных с гендерными исследованиями, все активнее вовлекаются не только социальные, философские, экономические науки, но и лингвистика, культурология, а также литературоведение. Хотя именно эта область методологически менее всего разработана как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении.

В 90-е годы XX века в связи с исчезновением запретов и идеологических догм усилился интерес к гендерным исследованиям в области литературоведения. Об этом свидетельствуют работы М. Михайловой, Н. Пушкаревой, Е. И. Трофимовой, Е. З. Тарланова, конференции и круглые столы, посвященные данным проблемам («Инновации в женском творчестве») и др., издаваемые журналы, специальный выпуск литературоведческого журнала «Филологические науки» за 2000 год, созданные программы, например «Женщина и творчество» Н. Габриэлян, «Женщины и художественное новаторство в России» -- руководитель А.Альчук и др. Можно привести и другие примеры, но дело не в мероприятиях и в их количестве. До сих пор не сформирована методология гендерных исследований в литературоведении, а в связи с этим отсутствует и методика гендерного анализа текста. Несмотря на то что в 60—70-годы в западном литературоведении сложилось направление, именуемое феминистской критикой в ее американском и французском вариантах, тем не менее и в западных и в отечественных гендерных исследованиях в области литературоведения преобладает эмпирическое начало. Чем это обусловлено? Здесь можно назвать ряд причин. Во-первых, маскулинностью классического литературоведения, во-вторых, неопределенностью самого понятия «гендер». Несмотря на то, что существует огромное количество определений гендера, каждый исследователь вкладывает в это понятие свой, порой субъективный смысл. Приведем одно из наиболее продуктивных определений: «гендер – это

определенность человека, возникающая в результате социокультурного наполнения полового диморфизма, имеющая систему смыслодержущих символов, включающая в себя полоролевые стереотипы, полоролевые нормы и гендерную идентичность. Это – определенный тип ментальности и тип социального поведения». В рамках данного направления исследуются различные аспекты проявления гендера в языке. Активно разрабатывается понятийный аппарат лингвистической гендерологии, растет поток исследований, посвященных гендерной асимметрии языка, изучаются соотношения грамматического рода и пола, исследуется специфика русских стереотипов феминности и маскулинности на разнообразном материале устной и письменной речи. В рамках лингвистической гендерологии активно развивается социопсихолингвистический подход, направленный на изучение языкового поведения мужчин и женщин на материале устных и письменных текстов различных языков. Систематизация знаний о языковом поведении полов в рамках данного подхода требует такого концептуального аппарата, который мог бы целостно представить гендерно дифференцируемую личность. На наш взгляд, наиболее полно в таком качестве может выступать теория языковой личности.

Понятие языковой личности дает возможность наиболее полно рассмотреть гендерную специфику речевой деятельности индивида, так как объединяет в себе и лингвистические, и экстралингвистические составляющие. В настоящее время «языковая личность понимается как идеальная динамическая модель, объединяющая качества и особенности носителя языка, которые обеспечивают в своем совокупном взаимодействии его речемыслительную деятельность, включая продуцирование и восприятие им речевых произведений (текстов)».

Гендерная языковая личность с определенной направленностью мышления в процессе создания вторичных текстов осуществляет рецептивно креативную речевую деятельность. Специфика данной речевой деятельности зависит от типа создаваемого текста. Интерпретативно-языковое перекодирование текста, или перевод, репрезентируется как самостоятельный сложный вид речевой деятельности, который складывается из следующих стадий: восприятия, понимания и интерпретации иноязычного текста, а также собственно перевода – подбора языковых средств языка перевода для выражения интерпретативного варианта оригинала.

Лингвокреативность мужской и женской языковой личности в процессе переводческой речевой деятельности проявляется в особенностях передачи с языка оригинала на язык перевода метафорических оборотов (выраженных фразеологизмами и различными идиоматическими выражениями), лингвокультурных лакун и эпитетов. При передаче выразительных средств и лингвокультурных лакун языковая личность, как правило, используют три типа соответствий. Направленность мышления может быть маскулинной (типично мужской), фемининной (типично женской) или андрогинной (сочетать в себе одновременно мужское и женское).

Первый тип соответствий – фразеологические эквиваленты. В данном случае в тексте перевода имеется образный фразеологизм, который совпадает по всем параметрам с фразеологической единицей оригинала.

Второй тип – фразеологические аналоги. Языковая личность подыскивает в языке перевода фразеологизм с таким же переносным значением, как и в языке оригинала, хотя и основанном на ином образе, используя прием целостного преобразования.

Третий тип фразеологических соответствий создается путем калькирования иноязычной образной единицы .

Исследования показали, что мужчины предпочитают передавать общий смысл, содержание фразеологической единицы, используя при этом прием нейтрализации, в то время как женщины стараются находить фразеологический эквивалент для передачи фразеологической единицы исходного текста, употребляя чаще всего прием целостного преобразования. Для всех мужчин, особенно для мужчин с типично мужским складом ума, характерна передача содержания идиоматического выражения. Например, *Since then I have trodden on his toes in many ways.* – С тех пор я постоянно чем-то досаждал ему. С тех пор я еще не раз огорчал его своим поведением. Однако в некоторых случаях представители мужского пола (с андрогинной и фемининной направленностью мышления) используют для передачи фразеологизма исходного текста фразеологизм, созданный путем калькирования иноязычной образной единицы. Например, *You have to work the good old iron hand in the velvet glove wheeze.* – С ними нужно действовать с ловкостью старой доброй руки в бархатной перчатке.

Женщины (с типично женской и андрогинной направленностью мышления) всегда стараются, по возможности, сохранить используемый в тексте оригинала фразеологизм. При этом они часто пользуются такими интерпретативно-языковыми трансформациями, как целостное преобразование, пытаясь подобрать соответствующий фразеологический аналог. Например, Еще не раз я наступал ему на любимую мозоль. Или ... пресекать его заносчивость на корню;... подавить его высокомерие еще в зародыше. Или ... дело в том, что я никак не мог найти с ним общий язык; ... потому что я никак не мог сойтись с ним во взглядах. При этом, подбирая идиоматическое выражение, женщины часто основываются на ключевом понятии, имеющемся в исходном тексте, стараются отыскать аналогичный эквивалент для вторичного текста, по возможности не меняя это понятие. Поэтому, пытаясь сохранить формальное соответствие, женщины иногда несут потери в содержательном плане, когда им не удается полностью актуализировать все семы, имеющиеся в идиоматическом выражении исходного текста. Следует отметить, что женщины с преимущественно мужским складом ума так же, как и представители мужского пола, при передаче идиоматического выражения предпочитают передавать номинативный компонент его значения. Например, И с тех пор я начал следовать его примеру; И с тех пор я начал жить по его правилам. Или You have to work the good old iron hand in the velvet glove wheeze. - Для этого надо приложить немало усилий.

Подобная же картина наблюдается и при передаче эпитетов. При выборе аналога для слова в тексте оригинала представительницы женского пола (с фемининной и андрогинной направленностью мышления) отдают предпочтение идиоматической единице. Различия между мужской и женской языковыми личностями проявляются в предпочтении разных интерпретативно-языковых трансформаций, фокусировании и передаче различных аспектов оригинального текста. Это наблюдается и при передаче такого языкового явления, как лингвокультурная лакуна, а именно, отсутствие в языке перевода соответствующего эквивалента языковой единицы оригинала. Мужчины при переводе данного языкового явления стараются передать смысл фразы в рамках передачи общего содержания текста, используя нейтрализацию того экспрессивного эффекта, который заложен в предложении исходного текста: If you give them a what's-its-name, they take a thingummy. - Такие люди в долгу не останутся. Если вы проявите простодушие, они посмеются над вами. При этом мужчины с преимущественно женским складом ума, передавая общий смысл лакуны, отчасти используют идиоматические выражения, однако не такие эмоциональные и экспрессивные, как предлагают женщины: Если вы для них что-то делаете, они платят той же монетой. Если ты поставишь их на место, они будут как шелковые. Представители женского пола, а также мужчины с преимущественно женским складом ума обладают лучшими вербальными способностями, что позволяет им легче справляться с языковыми задачами

подобного рода, для них общение – получение удовольствия, выражение собственного „я”. Тогда как для мужчин и женщин с маскулинной направленностью мышления в разговоре главное – передача информации, выделение основного смысла высказывания. Более частое и распространенное использование женщинами (с фемининной и андрогинной направленностью мышления) различных выразительных средств языка при воссоздании стимульного текста свидетельствует о большей эмоциональности и лингвокреативности женской речи. Данный факт можно объяснить психофизиологическими особенностями строения головного мозга женщин, у которых связь между гемисферами достаточно сильна, а речевые зоны находятся в обоих полушариях. При этом сходную позицию при передаче выразительных средств у женщин с мужской направленностью мышления и у мужчин можно объяснить особенностями строения мозга этих женщин, более приближенным к мужскому (вследствие воздействия андрогенов на начальной стадии развития эмбриона, а также влияния некоторых социокультурных факторов). Представители мужского пола (особенно мужчины с маскулинной направленностью мышления) при передаче выразительных средств во вторичных текстах концентрируют свое внимание на семантической стороне языковых единиц, что связано с особенностями мужской коммуникации, когда важным является передача сути информационного сообщения, а не его формы. Таким образом, лингвокреативность мужской языковой личности (особенно с маскулинной и андрогинной направленностью мышления) меньше по сравнению с женской (особенно с фемининной и андрогинной направленностью мышления). Гендерные исследования в литературоведении – весьма перспективная область исследований. Гендерная литература – это часть исторической дитературы, разработка которой стоит в ряду первостепенных задач современной науки о литературе. Предметом данного вида литературы является гендер, который выступает не в качестве биологического пола, а как совокупность социальных репрезентаций, «культурная маска пола» в границах тех или иных социокультурных представлений, закрепившихся в данном обществе. В соответствии с данным подходом гендер рассматривается как важный концепт литературы и предстает как измерение социальных моделей поведения, укорененных в данном типе культуры.

Важной категорией гендера является гендерное самосознание. «Гендерное самосознание, -- утверждает В. Макаров, -- является системой, элементами которой выступают, помимо гендерной идентичности, представления о собственном соответствии моделям феминности и маскулинности, оценка подобного соответствия и готовность поступать в плане создания собственной модели поведения. Гендерное самосознание – это разновидность социального самосознания, которое обладает такими же признаками, как национальное или классовое самосознание». Соответственно феминность и

маскулинность – основные формы гендерного самосознания, которые реализуются в определенном гендерном типе и способствуют формированию гендерной идеологии, реализуя ее в различных видах социального поведения. Наличие гендерного самосознания ведет к формированию гендерной поэтики.

Контрольные вопросы:

1. Каковы основные теории современной литературы?
2. Каковы основные идеи постструктурализма?
3. Перечислите основные методы изучения литературного произведения?
4. Раскройте суть гендерного подхода в литературе.

Список литературы:

1. <https://na-journal.ru/1-2024-pedagogika/8677-priemy-izucheniya-literaturnogo-proizvedeniya-v-shkole>
2. <https://cyberleninka.ru/article/n/2018-04-048-sovremennaya-nauka-o-literature-osnovnye-tendentsii-i-problemy-sb-nauch-tr-ran-inion-tsentr-gumanit-nauch-inform-issled-otd>
3. https://studbooks.net/728837/literatura/gendernyy_podhod_literaturnym_proizvedeniyam_teoreticheskie_osnovy

Тема 5: Содержание и форма в литературе.

План:

1. Особый смысл в значении, которое приобретают понятия содержания и формы применительно к художественному творчеству.
2. Три подхода к определению характера взаимосвязи формы и содержания, сложившейся в истории литературоведения: противопоставление содержания формы, акцентирование их единства и тождества, относительности их разграничения.
3. Понятие содержательной формы.
4. Соотношение содержания и формы как соотношения не пространственного, а структурное.

5.Использование категорий содержания, формы и материала.

Опорные слова: значение, три подхода, форма, содержание, тождество, категория содержания, соотношение формы и содержания.

Содержание и форма - понятия, давно сформировавшиеся посредством философского мышления, с помощью которых не только в произведениях искусства, но и во всех явлениях жизни выделяются два аспекта их существования: в самом общем смысле это их функции и структура. Содержание литературного произведения – это всегда сочетание того, что писатель изображает и выражает. «Содержание литературного произведения – это осознанная писателем жизнь, связанная с его представлением об идеале красоты. Образная форма раскрытия содержания – это жизнь персонажей, как это часто отражается в произведениях», - сказал профессор. Г.Н.Поспелов. Содержание произведения относится к сфере духовной жизни и деятельности людей, форма произведения –материальное явление: непосредственно – лексическая структура произведения-художественная речь, произносимая вслух или «про себя». Содержание и форма литературного произведения – это единство противоречий. Духовность идейного содержания произведения и объективность его формы есть единство противоположных ветвей действительности. Контент должен иметь форму, чтобы жить; когда форма служит представлением содержания, она имеет значение. Гегель очень убедительно писал об единстве содержания и формы в искусстве: даже потрясаяще), но им недостает должной формы. Только произведения искусства, имеющие одинаковое содержание и форму и являющиеся настоящими произведениями искусства». Идеологическое и художественное единство содержания и формы произведения формируется на основе приоритета содержания. Каким бы ни был талант писателя, важность его произведений зависит, прежде всего, от их содержания. Их образная форма и назначение всех жанровых, композиционных и языковых элементов - передать содержание совершенно ярко и художественно точно. Любое нарушение этого принципа единства искусства негативно сказывается на литературном произведении, снижает его ценность. Зависимость формы от содержания не делает ее второстепенной. Содержание раскрывается только в нем, поэтому полнота и ясность его раскрытия зависит от степени соответствия формы содержанию.

Говоря о содержании и форме, необходимо иметь в виду их относительность и взаимосвязь. Сводить содержание работы к идее невозможно. Это единство объектива и предмета, заключенное в произведении искусства. Поэтому при анализе произведения искусства его идею не следует рассматривать внеобразной формы. В произведении искусства идея, которая действует как процесс понимания и признания истины художника, и не должна становиться заключением, программой действий, которые являются лишь частью субъективного содержания произведения.

Взаимосвязь формы и содержания

Содержание – это состав всех элементов объекта, единство его свойств, внутренних процессов, связей, противоречий и тенденций развития.

Пример: содержание любого живого организма – это весь реальный процесс его жизнедеятельности. Для выражения фрагмента содержания объекта используется не термин «элемент», а термин «компонент».

Понятие формы многозначно. Форма – это 1. Способ внешнего выражения содержания

2. Тип и структура содержания (имеется в виду относительно устойчивая определённая связь компонентов содержания, а также их взаимодействия) 3. Форма представляет собой единство внутреннего и внешнего: как способ связи компонентов содержания форма – это нечто внутреннее, она входит в структуру объекта и сама становится моментом его содержания; как способ связи данного содержания с содержанием других вещей форма – это нечто внешнее.

Гегель («Наука логики»): «Форма в одно и то же время и содержится в самом содержании и представляет собой нечто внешнее ему».

Соотношение формы и содержания:

1. Неразрывность их связи => любой объект всегда единство формы и содержания
2. Неоднозначность связи формы и содержания.

Одно и то же содержание может облекаться в различные формы (огромное разнообразие белковых веществ зависит от порядка

последовательного расположения аминокислот в молекулах). Одна и та же форма может встречаться с различным содержанием.

3. Противоречивость единства формы и содержания

Ведущей стороной в развитии объекта является содержание. У содержания преобладает тенденция к изменениям, у формы – к устойчивости. Вместе с тем до некоторого момента эти тенденции находятся в гармонии => устойчивость формы способствует изменчивости содержания.

Конфликт формы и содержания разрешается преобразованием устаревшей формы.

Таким образом, единство формы и содержания предполагает относительную самостоятельность формы и её активную роль по отношению к содержанию.

4. Оптимальность развития объекта при взаимном соответствии формы и содержания

Современная наука исходит из первичности содержания по отношению к форме. Применительно к художественному произведению это справедливо как для творческого процесса (писатель подыскивает соответствующую форму пусть еще для смутного, но уже существующего содержания, но ни в коем случае не наоборот – не создает сначала «готовую форму», а потом уже вливает в нее некоторое содержание), так и для произведения как такового (особенности содержания определяют и объясняют нам специфику формы, но не наоборот). Однако в известном смысле, а именно по отношению к воспринимающему сознанию, именно форма выступает первичной, а содержание вторичным. Поскольку чувственное восприятие всегда опережает эмоциональную реакцию и тем более рациональное осмысление предмета, более того – служит для них базой и основой, мы воспринимаем в произведении сначала его форму, а только потом и только через нее – соответствующее художественное содержание.

Из этого, между прочим, следует, что движение анализа произведения – от содержания к форме или наоборот – не имеет принципиального значения. Любой подход имеет свои оправдания: первый – в определяющем характере содержания по отношению к форме, второй – в закономерностях читательского восприятия.

Из всего сказанного напрашивается ясный вывод о том, что **в художественном произведении равно важны и форма, и содержание.** Выделяя в произведении форму и содержание, мы тем самым

уподобляем его любому другому сложноорганизованному целому. Однако у соотношения формы и содержания в произведении искусства есть и своя специфика.

В первую очередь необходимо твердо уяснить себе, что **соотношение содержания и формы – это соотношение не пространственное, а структурное.** Форма – не скорлупа, которую можно снять, чтобы открыть ядро ореха – содержание. Если мы возьмем художественное произведение, то мы окажемся бессильны «указать пальцем»: вот форма, а вот содержание. Пространственно они слиты и неразличимы; эту слитность можно ощутить и показать в любой «точке» художественного текста. Второе, что следует отметить, это **особая связанность формы и содержания в художественном целом.** Лучше всего это, может быть, проявляется в такой закономерности: **любое изменение формы, даже, казалось бы, мелкое и частное, неминуемо и сразу же ведет к изменению содержания.**

Для точного и полного уяснения содержания произведения совершенно необходимо как можно более пристальное внимание к его **форме, вплоть до мельчайших ее особенностей.** В форме художественного произведения нет «мелочей», безразличных к содержанию; по известному выражению, «искусство начинается там, где начинается «чуть-чуть».

Содержательная форма. Специфика взаимоотношений содержания и формы в произведении искусства породила особый термин, специально призванный отражать неразрывность, слитность этих сторон единого художественного целого – термин «содержательная форма». У данного понятия есть по меньшей мере два аспекта. **Онтологический аспект** утверждает **невозможность существования бессодержательной формы или неоформленного содержания;** в логике подобные понятия называются соотносительными: мы не можем мыслить одно из них, не мысля одновременно другого. Однако для произведений искусства более важным представляется **другой, аксиологический (оценочный) аспект понятия «содержательная форма»: в данном случае имеется в виду закономерное соответствие формы содержанию.**

Однако сколь бы содержателен ни был тот или иной формальный элемент, сколь бы тесной ни была связь между содержанием и формой, эта связь не переходит в тождество. Содержание и форма – не одно и то же, это разные, выделяемые в процессе абстрагирования и анализа стороны художественного целого. У них разные задачи, разные функции, разная, как мы видели, мера условности; между ними существуют определенные взаимоотношения. Поэтому недопустимо использовать понятие содержательной формы, как и тезис о единстве формы и содержания, для того, чтобы смешать и свалить в одну кучу формальные и содержательные

элементы. Напротив, подлинная содержательность формы открывается нам только тогда, когда в достаточной мере осознаны принципиальные различия этих двух сторон художественного произведения, когда, следовательно, открывается возможность устанавливать между ними определенные соотношения и закономерные взаимодействия.

Говоря о проблеме формы и содержания в художественном произведении, нельзя не коснуться хотя бы в общих чертах еще одной концепции, активно бытующей в современной науке о литературе. Речь идет о концепции «внутренней формы». Этот термин реально предполагает наличие «между» содержанием и формой таких элементов художественного произведения, которые являются «формой в отношении элементов более высокого уровня (образ как форма, выражающая идейное содержание), и содержанием – в отношении ниже стоящих уровней структуры (образ как содержание композиционной и речевой формы)». Подобный подход к структуре художественного целого выглядит сомнительным прежде всего потому, что нарушает четкость и строгость исходного деления на форму и содержание как, соответственно, материальное и духовное начало в произведении. Если какой-то элемент художественного целого может быть одновременно и содержательным, и формальным, то это лишает смысла саму дихотомию содержания и формы и – что немаловажно – создает существенные трудности при дальнейшем анализе и постижении структурных связей между элементами художественного целого.

Итак, плодотворным, на наш взгляд, является четкое противопоставление формы и содержания в структуре художественного целого. Другое дело, что сразу же необходимо предостеречь против опасности расчленять эти стороны механически, грубо. Существуют такие художественные элементы, в которых форма и содержание как бы соприкасаются, и нужны очень тонкие методы и очень пристальная наблюдательность, чтобы понять как принципиальную нетождественность, так и теснейшую взаимосвязь формального и содержательного начал.

Контрольные вопросы:

1. Что такое форма? Что такое содержание произведения?
2. В чем отличие формы и содержания?

3. Что такое содержательная форма?

Список литературы:

1. <https://studfile.net/preview/7507159/page:5/>
2. <https://studfile.net/preview/6191484/page:20/>
3. <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/104/107.htm>